This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

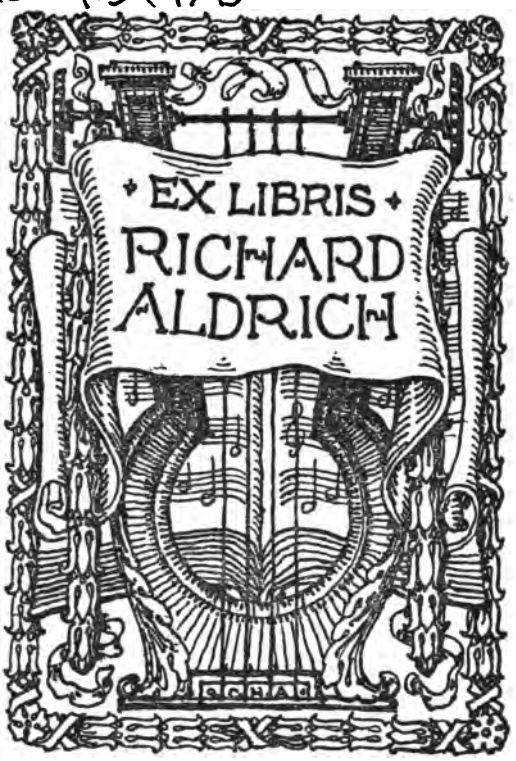
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

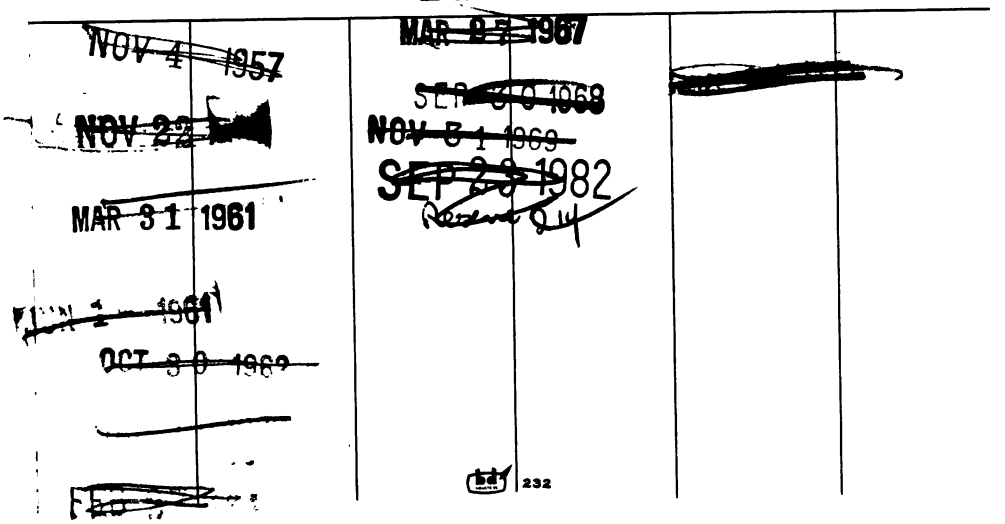
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

Mus 9.3 (4) B




Date Due
NOV 4 1957
NOV 22
MAR 31 1961
MAR 27 1967
NOV 5 1969
SEP 28 1982
232

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Heft IV.

Kroyer, Theodor, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts.

Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals.

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1902.

29

Die Anfänge

der

Chromatik im italienischen Madrigal

des XVI. Jahrhunderts.

Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals.

Von

Dr. Theodor Kroyer.

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1902.

Mus 9.3.5 (1)

~~Mus 9.3.5 (4)~~

HARVARD UNIVERSITY LIBRARY
055 * 42

Meiner inniggeliebten Base

Amélie Metz

in herzlicher Dankbarkeit und Verehrung.

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung wurzelt in der vom Verfasser 1897 bei der Münchener Universität eingereichten Inaugural-Dissertation, bei deren Drucklegung später sich die Notwendigkeit einer Sichtung des mittlerweile stark angewachsenen Notenmaterials ergeben hatte und daraus ein wesentlicher Zuwachs neuer Ideen, die in der Dissertation nicht mehr verwertet werden durften. So entstand dieses Buch, das aber deswegen nicht mehr scheinen will, als es ist: eine Studie, ein Baustein zur Geschichte der Musikpraxis des 16. Jahrhunderts im allgemeinen und des Madrigals im besonderen. Die Sprödigkeit der Materie brachte es mit sich, daß die Darstellung häufig zur Hypothese und trockenen Deduktion ihre Zuflucht nehmen mußte. Wenn daher die Form nicht auf essayistische Glätte und Eleganz eingestellt ist, so möge man daraus dem Verfasser keinen Vorwurf konstruieren. Er hat es mit dem Inhalt desto ehrlicher gemeint.

Indem nun der Unterzeichnete seine Arbeit der Öffentlichkeit übergiebt, sagt er auch an dieser Stelle seinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Adolf Sandberger, für die Anregung und thatkräftige Unterstützung seiner Studien innigsten Dank. Sehr verbunden ist er außerdem den Herren Cav. Professor Riccardo Gandolfi, Bibliothekar des R. Istituto musicale zu Florenz, Prof. Luigi Torchi am Liceo musicale in Bologna, Cav. Giulio Terzi, Präsidenten, und Camillo Recchia, Sekretär des Teatro filarmonico zu Verona, die dem Verfasser auf seiner Forschungsreise durch Ober- und Mittel-Italien ratend und helfend an die Hand gingen. Auch den zahlreichen Bibliotheks-Leitungen, insbesondere der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, der kgl. Bibliothek zu Berlin, der k. k. Hofbibliothek und der Bibliothek der

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Augsburger Stadtbibliothek, der Jenaer Universitätsbibliothek, der Danziger Stadtbibliothek, sowie der Biblioteca nazionale in Turin und der Biblioteca Estense zu Modena, sei für die freundlich zur Verfügung gestellten Musik-Drucke herzlichst gedankt.

München, im Herbst 1901.

Dr. Theodor Kroyer.

Inhalt.

Seite

Vorwort VII
Einleitung 1
Kapitel I. Das Madrigal 3
Kapitel II. Die Chromatik und ihre Genesis.
a) Wunde Punkte der »Töne« 5
Die musica ficta und die Solmisation 7
Die Gründe des *as*- und *dis*-Verbotes 13
b) Klassifizierung der Chromatik 16
Kapitel III. Erste Epoche. Die Chromatik der ersten Madrigalisten (erste Hälfte des 16. Jahrhunderts).
a) Willaert, Verdelot, Festa, Archadelt 26
b) Das erste unmittelbare Chroma bei Festa 42
c) Die übrigen Madrigalisten dieser Epoche und ihr Verhältnis zur Chromatik 43
Kapitel IV. Zweite Epoche. Die Chromatik in der Blütezeit des Madrigals (Mitte des 16. Jahrhunderts).
a) Vorbemerkung:
1) Äußerliche Symptome des musikalischen Umsturzes: Madrigali cromatici, Madrigali al nuovo modo, Vorworte 44
2) Der Doppelsinn des Wortes »cromatico« 49
3) Die Madrigali cromatici des Rore und Ruffo und die Madrigali a note negre (nere) sive bianche 51
b) Die Chromatiker.
α) Erste Periode:
1) Cipriano de Rore als Madrigalist 57
Cipriano de Rore als Odenkomponist 66
2) Orlando di Lasso 69
3) Palestrina 74
4) Ruffo, Aretino, Martoretta 75
5) Tudino's »Madrigali a Note Bianche et Negre Cromaticho« 79
6) Eine typographische Eigentümlichkeit und ihre Konsequenzen 81
β) Zweite Periode: Die Zeit der echten »Madrigali cromatici«.
1) Scharf markierter Typus: Fr. Orso 86
2) Gemäßigter Typus: Giulio Fiesco 94
3) Chromatische Madrigale ohne Spezialbezeichnung: Taglia, Manara etc. 95
4) Die übrigen Meister dieser Epoche 98

Seite

Kapitel V. Dritte Epoche. Der Erzchromatiker N. Vicentino und die Romantiker des 16. Jahrhunderts.

a) Vicentino:

1) Der Madrigalist 99

2) Der Theoretiker und seine Enharmonik. Madrigali enarmonici 106

3) Sein Hauptwerk »L'antica musica« 112

4) Sein »Archicembalo« und »Arciorgano« 119

5) Instrumental-Chromatik überhaupt. 121

b) Die Vorläufer der Romantiker: Romano, L. Agostini Ferrarese, Guis. Caimo und Rocco Rodio 123

c) Die Romantiker des 16. Jahrhunderts. — Höhepunkt der Chromatik im klassischen Madrigal.

1) Luca Marenzio 133

2) Gesualdo, Principe da Venosa 137

d) Die Ausläufer 140

Schlußwort. Resumé 147

Anhang. Beispiele eines chromatischen und eines enharmonischen Vokalsatzes 151

Register 157

Einleitung.

Eine der interessantesten, aber auch folgenschwersten Erscheinungen in der Musikpraxis des 16. Jahrhunderts ist die Chromatik. Unser modernes Tonsystem, hervorgegangen aus der Reduktion der alten Kirchenmodi auf Dur und Moll, die gleichschwebende Temperatur, die Harmonik, selbst die jüngste Errungenschaft der Neuzeit, jener von Fétis statuierte Begriff der Tonalität, sie haben den Strahlpunkt eigentlich in ihr. Denn sie war es, die gleichsam das Signal zur Revolution gegen die Diatonik gab, die Kirchenmodi verwirrte und auflöste und endlich eine gänzliche Umwandlung der Kunstanschauung herbeiführte, und das merkwürdig nicht in einem Jahrhundert des Verfalls, sondern der Blüte alter Tonkunst, der höchsten Triumphe in Lasso und Palestrina. Ja, dem aufmerksamen Beobachter kann nicht entgehen, daß dieses Jahrhundert seinen Januskopf, den zwiefältigen Ausblick in die Vergangenheit und Zukunft nicht zum wenigsten ihrem Einfluß verdankt.

Es bleibt da in der That beinahe unverständlich, wie die Chromatik bis in die Gegenwart, die doch das 16. Jahrhundert von der Forschung so eingehend und liebevoll gewürdigt sieht, immer nur nebensächliche Beachtung hat finden können, obschon ihre allgemeine musikalische Bedeutung allein längst die Beleuchtung ihres Wesens, ihrer Entwicklung und Geschichte erheischt hätte. Dazu kommt noch, daß sie zuerst und fast ausschließlich in einer Kunstform sich offenbart, die für die Musikpflege des 16. Jahrhunderts geradezu typisch ist: im Madrigal. Eine Geschichte des Madrigals ist noch ungeschrieben. Wer aber einmal dieser ungemein schwierigen Aufgabe sich unterziehen wird, der muß wohl Linie für Linie von der Chromatik als einer charakteristischen Begleitung der weltlichen Musik des 16. Jahrhunderts mit aller Gründlichkeit Kenntnis nehmen. Und dieses Kapitel »Chromatik« wird seinen klar umrissenen Platz um so fester behaupten, als das Madrigal eben durch die in der Chromatik ruhende Tendenz auch für die Entwicklungsgeschichte der Musiktheorie Bedeutung hat.

Die vorliegende Arbeit »Über die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts« will nun diese außerordentliche Erscheinung genauer untersuchen und damit eine störende Lücke ausfüllen, das heißt, soweit die Kräfte reichen, da die Riesenhaftigkeit des Stoffes ihr Hindernisse in den Weg

türmt, die ein Einzelner nimmer überwinden dürfte. Aber wenn sie ihr Thema auch nicht erschöpfen kann, so wird sie doch immerhin einen Beitrag liefern, der der Madrigalforschung die saure Arbeit erspart, verschiedene Unklarheiten, so hinsichtlich der »Erstanwendung der Chromatik«, und Irrtümer in dieser Frage aufzuhellen, auf Grund der Resultate, die die Prüfung einer großen Anzahl von Stimmbüchern des 16. Jahrhunderts zu ergeben hat.

Die ersten Symptome des Umsturzes zeigen sich in zarten Ansätzen schon sehr frühe; deutlicher in dem Stadium der Musik-Entwicklung, das durch die Versuche des Organums und des Dechant gekennzeichnet ist. So lange freilich der cantus planus des gregorianischen Gesanges die einzige Musikübung war, mochten die Kirchenmodi stellenweise in idealer Reinheit ausgeführt worden sein. Mit der aufkeimenden Polyphonie aber erstand ein beständiger Widerstreit zwischen Theorie und praktischer Musikübung, ein Kampf des sich schärfenden Gefühls für den inneren Zusammenhang der Klänge gegen die strenge Diatonik der »Töne«, nach denen der Akkord eben nichts weiter ist, als das zufällige Klangergebnis mehrerer gleichzeitig nebeneinander hinströmender Melodien, — mit einem Worte, es regte sich das natürliche Gefühl für Harmonie. Da aber vor dem 16. Jahrhundert die Musikübung eine überwiegend kirchliche war, die Kirche von alters her über die Reinheit der Töne wachte, jeden Neuerungsversuch verwarf und verbot, so war eine Erschütterung der Diatonik so gut wie unmöglich. Es scheint demnach das Festhalten an der alten Lehre und Anschauung doch mehr ein Kirchen-, denn ein Kunstgesetz gewesen zu sein, und wir haben uns späterhin den erbitterten Groll der meisten Theoretiker, die obendrein in der Mehrzahl Kleriker waren, gegen die Neuerer, die »moderni compositori«, auch aus diesem Faktum zu erklären. Nun aber kam jene für sämtliche Kunstzweige so bedeutungsvolle Epoche, die auch der Musik eine Menge fruchtbarer Ideen zuführte: die Renaissance. Unter ihrem Einfluß griff man wieder zu den längst vergessenen Werken der ältesten Musiktheoretiker, namentlich des Boëtius, und erwarb dabei die nähere Kenntnis der bislang nur dem Namen nach bekannten griechischen Klanggeschlechter. »Chromatisch« und »Enharmonisch« wurden zu Schlagwörtern des 16. Jahrhunderts. Denn in der Überzeugung, daß die Verwertung dieser Systeme in der musikalischen Praxis von ebenso günstiger Wirkung sein würde, wie beispielsweise die Nachahmung der griechischen Poesie und bildenden Kunst, versuchte man eifrigst, diese seltsamen Klanggeschlechter, überhaupt die antike Musik wieder zu beleben, resp.

spiel- und singgerecht zu machen, erreichte dabei aber freilich etwas, was keiner erwartet hatte: die Entdeckung der Oper, unser Musikdrama einerseits, durch die Einführung chromatischer, diatonfremder Töne aber das Ende der Diatonik andrerseits. Die mit den Wiederbelebungs-Versuchen der Antike emporgewachsene Chromatik hätte jedoch im 16. Jahrhundert kaum solchen Einfluß gewinnen können, wenn nicht durch die Renaissance auch der weltlichen Musik ein immer größerer Wirkungskreis als Kunstmusik eröffnet worden wäre. So versteht es sich, daß das Madrigal, als erste bedeutende Kunstform der weltlichen Musik, bald die Trägerin dieser neuen Bestrebungen wurde und den Tummelplatz des Kampfes zwischen »Diatonico« und »Cromatico« bildete.

Betrachten wir daher vor allem anderen dieses eigenartige Kunstgebilde und sehen wir, welche Eigenschaften es für musikalische Neuerungsgelüste prädisponierten.

Kapitel I.

Das Madrigal.

Das Madrigal in der Poesie ist eine Form von sehr freigegliedertem Bau. Die einzige Strophe, aus der sie besteht, ist von beliebiger Ausdehnung, die Verse sind bald kurz, bald lang; ungebunden ist es hinsichtlich seiner Reimstellung, Ungebundenheit ist sein ganzes Wesen: »ein Mittelding zwischen Prosa und Poesie«[1]. Der empfindungsvolle Inhalt hat die Liebe zum Gegenstand der Darstellung; er besingt sie in allen Tönen, schildert sie mit allen Farben, bald leidenschaftlich erregt, bald schmerzdurchdrungen, mit Jauchzen und Klagen, mit Bildern und Naturschilderungen. Es drängt also das Gedicht schon mit seinem ganzen Wesen zu mehr individualisierender Vertonung hin, es schreit nach neuer Musik: seine Form ist das Vorbild der musikalischen, und in seinem Gedanken-Kern schlummert der musikalische Freigeist.

Das musikalische Madrigal hat vom poetischen seinen Namen; es findet sich aber dennoch häufiger auf nicht madrigalische Texte angewendet, als auf das poetische Madrigal selbst. Komponierte man doch mit Vorliebe Sonette, Stanzen, Sestinen, Kanzonen, Balladen, kurz alle Formen der damaligen höheren Lyrik auf madrigaleske Weise[2]. Mit dem poetischen Madrigal hat aber

[1] Peter Wagner, »Palestrina als weltlicher Komponist«. Straßburg, Heitz, 1890, S. 15.

[2] Aus den um 1500 gebräuchlichen, weltlichen Formen der italienischen Musik, der Frottole, Strambotte, Giustiniane, Ode u. a., entsteht durch In-

die madrigaleske Setzweise nichtsdestoweniger die Freiheit und Ungebundenheit gemein, indem sie dem poetischen Gehalt gerecht zu werden sucht, dem Wortsinn getreulich folgt und seine Wirkung durch charakteristische Tongestaltung schärft, ja, es war, da zeitlich die Dichtform früher auftaucht als die Musikform, offenbar das Wesen der ersteren für die Gestaltung der letzteren allein ausschlaggebend.

So bot das musikalische Madrigal wie das poetische dem Dichter, der individuellen Seite des Tonkünstlers mehr Spielraum, als irgend eine andere Kompositionsart bisher. Frei wie der Inhalt und die Form des Textes, vertrug die Musik des Madrigals keine Fesseln, ja sie konnte überhaupt nur in der Luft »der durch keinerlei strengere Satzung geschmälerten Freiheit« zu der Eigenart gedeihen, die sie für ihre reformatorische Mission erst so recht eignete. Kein Zwang kontrapunktischer Finessen hemmte den Komponisten in seinem Schaffen; er strebte, den Eindruck zu verkörpern, den des Dichters Wort auf ihn hervorgerufen, und seiner innersten Empfindung in Tönen Ausdruck zu verleihen. Selbst die Niederländer, welche sich doch sonst in verwickelten, künstlichen Formen fast nicht genug thun konnten, machten im Madrigal von diesen letzteren nur mäßigen Gebrauch. Die Lossagung von der strengen Setzart begünstigte natürlich die lebhafteste Bethätigung der Phantasie in der vom Madrigal zum Prinzip erhobenen Tonmalerei. Mit dieser aber, die sich übrigens schon als Naturmalerei in der Periode Josquin des Prez (Illustration von Schlachten etc., speziell Jannequin's »Programm«-Kompositionen) und bei den Frottolisten[1] findet, und die zu einer

---

einsverschmelzung die musikalische Form des Madrigals. 1531 lernen wir die letzten Frottolen kennen, seit 1533 sind uns die ersten Madrigale nachweisbar. 1537 erscheint eine neue Kunstgattung, die der Frottole sehr ähnliche Villanelle, die sich, ohne die Bedeutung einer höheren Kunstform zu erlangen, jedoch dauernd neben dem Madrigal erhält. Während die Frottole und die verwandten Arten in der Behandlung des Tonmaterials ein charakteristisches, im Gegensatz zur niederländischen Kunst speziell italienisches Gepräge aufweisen, Homophonie und symmetrische Bildungen, treten im Madrigal zwei Einflüsse hervor, der italienische in der Frottolenmanier und der nordische in der niederländischen Technik (reiche Polyphonie und kunstvolles Stimmengewebe). Ursprünglich laufen beide Elemente eine Zeitlang neben einander her, bald überwiegt das nordische, bald das südliche; erst später vollzieht sich eine Mischung zwischen den beiden, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wo beide Stile, »der kunstvolle organische und der einfache architektonische« ebenmäßig verteilt und erhalten sind. (Peter Wagner, Das Madrigal und Palestrina. Vierteljahrschrift f. Musikw. VIII. 1892. S. 428/29 ff.).

[1] Ohne Zweifel mit einer Nachwirkung auf die Madrigalisten, weil das Madrigal eben aus der Frottola entstand, und bei dieser Umwandlung nicht allein Wesen und Form in sich aufnahm, sondern auch die in der Frottola

immer freieren Behandlung des Satzes trieb, bekamen die Elemente in der Musik die Oberhand, welche der alten Theorie den Boden entzogen, die Chromatik, ihre Begleit- und Folge-Erscheinungen. Und siehe: die Chromatik wird durch das Madrigal zum beliebtesten Ausdrucksmittel und erlebt im Madrigal die höchste Steigerung (Marenzio und Gesualdo): es entwickelt sich gleichzeitig mit der Gebrauchserweiterung chromatischer Verhältnisse eine Bevorzugung der obersten Stimme, die akkordliche Auffassung des Tonmaterials tritt ebenbürtig der bisherigen melodischen an die Seite und giebt unserem modernen Tonsystem die Basis.

Wir erkennen: das Madrigal ist kraft seiner Qualitäten für die künstlerischen Bedürfnisse der musikalischen Stürmer geschaffen wie keine zweite Form der Zeit, ja es ist sogar selbst Ferment.

Kapitel II.

Die Chromatik und ihre Genesis.

Die ersten Anzeichen der Chromatik lassen sich, wie gesagt, bis in die frühesten Zeiten zurückverfolgen, in die Uranfänge der mittelalterlichen Musiklehre[1]. Aber erst als sich der einstimmige Kirchengesang zum mehrstimmigen entwickelt hatte, begannen die zarten Keime in die Halme zu schießen und eine Frucht zu treiben, die das ausgebildete Tonsystem mit Solmisation und Mutation, ohne den Feind zu ahnen, kannte und benannte als *musica ficta*. Und mit der Pflege des mehrstimmigen Gesangs bildete sich auch fort und fort diese Abart der reinen Musik weiter aus, wie die Geschichte der mittelalterlichen Musiktheorie in unzähligen Beweisen erhärtet.

Schon der Gebrauch der lydischen Tonart mußte von Anbeginn an eine Abweichung erleiden, die ihren eigentlichen Cha-

---

übliche charakteristische, freie Behandlung der Dissonanzen (es finden sich in ihr die verbotensten Intervalle teils frei, teils als Durchgang angewendet) und nicht weniger auch die den Frottolisten eigene Vorliebe für Wort- und Textmalerei mit bekam. Vergl. Rudolf Schwartz, Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten. Viertelj. f. Musikw. IX. 1893. S. 10 ff.; und von demselben über die Frottole, Viertelj. f. Musikw. II. 1886. S. 455.

[1] Vgl. W. Brambach, Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter. Leipzig, Teubner, 1881. — H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert. Leipzig, Hesse, 1898; S. 51 ff. — G. Jakobsthal, Die chromatische Alteration im liturg. Gesang der abendl. Kirche. Berlin, 1897.

rakter zerstörte: die Erniedrigung des b quadratum in b rotundum. Die Tonart gleicht dem späteren Ionisch[1], erweist sich also als transponiertes Jonisch. Damit war der Anfang gemacht. Von hier aus zieht sich eine lange Kette fortgesetzter Freiheiten der Diatonik gegenüber[2]. Wer zuerst den Unterschied des ♭ und ♮ hervorhob und das ♭ rotundum in der Buchstaben-Notenschrift vom ♮ quadrum trennte, dem gebührt offenbar das Verdienst, der Diatonik den ersten Stoß versetzt zu haben. Vielleicht war es der Verfasser des dem Odo von Clugny zugeschriebenen Dialogus (Gerb. Script. I, 253)[3]. Diese Einführung war schon äußerlich von größter Bedeutung, »denn aus dem ♮ entwickelte sich nicht nur unser Auflösungszeichen ♮, sondern auch das Kreuz ♯, aus dem ♭ alle *B*«.

Sehr bald und am meisten machte sich im mehrstimmigen Satze das Verlangen nach Modulation und Ruhepunkten (Kadenzen) fühlbar und mit ihm das Bedürfnis des Leittons[4]. Nur das Ionische besaß jedoch einen Leitton im modernen Sinne, dem Phrygischen fehlte er ganz; das Mixolydische erhielt ihn aus seiner Verwandlung ins Ionische, in ähnlicher Weise das Äolische und Dorische. Es entstanden auf diese Art die Unterhalbtöne *fis*, *cis*, *gis*, die man, da sie nicht im diatonischen Tonkreise lagen, »Zufälligkeiten« — Accidentien nannte; sie dienten zuerst keinem andren Zwecke, als den Gang der Stimmen fließender und lieblicher zu machen, ev. auch verpönte Tonverhältnisse zu vermeiden (eine Regel über das Fis zur Vermeidung des Tritonus

---

[1] Unserm Dur (*c*—$\bar{c}$).

[2] So findet sich schon bei Marchettus von Padua (Lucidarium) der chromatische Halbtonschritt (vergl. später S. 20 ff. und Riemann, a. a. O. S. 136 ff.).

[3] Vgl. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1878, S. 44. »Praeterea a voce sexta *F* per quatuor divide et retro ♮ aliam ♭ *rotundam* pone: *quae ambae pro una voce accipiuntur* et una dicitur nona secunda et utraque in eodem cantu regulariter non invenietur«. Riemann bemerkt dazu: »Also nicht Hucbald und nicht Guido, sondern Odo war es, der durch Unterscheidung der Buchstabenform von ♭ und ♮ den Anstoß gab zur Entwicklung eines neuen chromatisch-enharmonischen Systems (unseres heutigen) aus dem streng diatonischen der Kirchentöne und der lateinischen Buchstabennotation«. — Siehe auch Riemann, Gesch. d. Musik-Th. S. 59.

[4] Nach G. Jakobsthal, a. a. O. S. 373 f., sind die sogenannten Leittöne sc. Accidentien (der Verf. heißt sie »Chroma«) ein alter Besitz der Melodien der abendländischen Kirche, also keine Erfindung der mehrstimmigen Musik des späteren Mittelalters. Dagegen sagt Riemann, Gesch. d. M.-Th. S. 94 f. und früher, daß diese Annahme doch auf falschen Voraussetzungen beruhe. Es sei keinesfalls daran zu denken, daß man bereits zur Zeit des Cottonius (c. 1100) der Subsemitonien Fis und Cis bei den Schlüssen sich bedient habe. Das scheint auch mir das Richtige. Jakobsthal hat die spärlichen Hinweise der Theoretiker etwas zu weit ausgedeutet.

giebt z. B. schon Garlandia im 13. Jahrh. Vgl. Riemann, a. a. O. S. 168); irgend welchen Einfluß auf die Tonart hatten sie — nach der alten Anschauung — nicht. Weil aber die Theorie und ihre Vertreter unablässig bemüht waren, die Erscheinungen der Praxis mit Lehre und Gesetzen in Einklang zu bringen, so forderte auch die Anwendung der drei diatonfremden Töne eine Rechtfertigung, wozu das Hexachordsystem einen willkommenen Ausweg bot. Man überlegte und folgerte: Auf *G*, *C* und *F* fußen die drei Hexachorde des normalen Systems; nun läßt sich aber von jeder beliebigen Tonstufe der diatonischen Leiter aus eine solche dreifache Hexachordreihe beginnen, von *A*, *B*, *H* etc., wodurch dem normalen System kein Eintrag geschieht, sondern nur eine Verschiebung stattfindet, eine Transposition desselben um einige Stufen aufwärts oder abwärts. Und es bilden sich nun bei genauer Kongruenz einer solchen Transposition mit dem Normalsystem durch die notwendigen Erhöhungen und Vertiefungen dem Auge scheinbar neue Verhältnisse: die *musica falsa* oder *musica ficta*[1]. Sie enthält unsere Töne *fis*, *cis*, *gis* und noch andere, und diese sind daher fingierte Töne[2]. Damit glaubte man ihre Anwendung gerechtfertigt. Überhaupt, wo nur immer Differenzen mit der Theorie sich einstellten, mußte die musica ficta, sobald sie theoretisch sanktioniert war, aushelfen. Man kann sagen, daß es hier den Alten thatsächlich mit Scharfsinn und Geschick gelungen ist, die Praxis mit der Theorie zu entschuldigen. Erst als die griechischen Tongeschlechter in den Köpfen zu spuken begannen, da will es mit der musica ficta nicht mehr gehen, sie streicht, obwohl der Name in den Lehrbüchern sich noch lange erhält, vor dem »genere cromatico« die Segel, d. h. aus ihr entpuppt sich unverhofft die Idee der griechischen Tongeschlechter. Die *musica ficta* war gefährlicher, als man ahnte, sie stand der Diatonik geradezu diametral gegenüber. Es liegt in ihr schon halb entwickelt unser modernes Gesetz der Transposition verborgen, und es würde sich wahrscheinlich auch ohne die antike Bewegung, aber mit bedeutend größerem Zeitaufwande, aus ihr unser modernes System entwickelt haben, wenn nur nicht ein so unbesiegbares Hemmnis in der ungleichschwebenden Temperatur entgegengestanden hätte. Daß die *musica ficta* um der »fingierten« Töne willen ins Leben getreten war, scheinen die späteren Theoretiker nicht mehr bedacht zu haben, sie drehten das Verhältnis ein-

---

[1] Vergleiche über diesen Namen R. Hirschfeld, Notizen zur mittelalterlichen Musikgeschichte. Monatsh. f. Musikg. 1885, XVII, S. 63.

[2] Vergl. hierüber: Ambros, Gesch. d. Musik, II, S. 170 ff. — Tucher, Allgem. Mus.-Ztg., 1873, S. 19/20 und 211 ff.

fach um[1]. Der praktische Wert derselben besteht nach ihnen demgemäß darin, daß man aus dem fingierten Hexachordsystem in das natürliche (in die Töne der »Hand«) fremde Töne einmischte, und diese Töne gleichfalls gemeinhin *musica ficta*[2] hieß, »welche«, wie sich Hermann Finck (1556) ausdrückt, »der Konsonanz wegen auf jeder beliebigen Tonstufe jeden Ton fingiert«[3]. Begreiflicherweise ist das ohnehin schon außerordentlich schwierige und schwerfällige Solmisationssystem durch die musica ficta nicht gerade vereinfacht worden. Wie mußten sich die Schwierigkeiten erst häufen bei der gesteigerten Anwendung von allen möglichen undiatonischen Modulationen! Darin liegt auch der Grund, warum die Mutation und mit ihr die Solmisation mit der sich ausbreitenden Chromatik unmöglich wurden[4].

♭, *fis*, *cis*, *gis* waren als die notwendigen Hilfstöne innerhalb des diatonischen Tonkreises entstanden. Wir wundern uns heute, daß die Alten durch ihre Anwendung (bei der Kadenzbildung!) die reine Diatonik noch nicht verletzt glaubten. Es sei erinnert, daß man die »Accidentalen« gar nicht beizusetzen pflegte, um auch den Schein einer Verletzung der Diatonik zu meiden, und daß man deren Ausführung stillschweigend dem Sänger überließ, woraus sich später, als bei einer freieren Behandlung der Kirchentonarten die Beisetzung verschiedener Versetzungszeichen nicht zu umgehen war, der Streit zwischen Komponisten und

---

[1] Die m. ficta hat ohnedies ihre ursprügliche Bedeutung und ihren Hauptzweck (Vermeidung des Tritonus auf allen Tonstufen) bald eingebüßt. R. Hirschfeld (Mon. f. Musikgesch., 1885, XVII, S. 65) zitiert als Beleg dafür ein von Prosdocimus de Beldemandis (um 1430) angeführtes Beispiel über »mus. ficta«, wo ein ♮ quadrum in der Unterstimme einen melodischen Tritonus erzeugt. Kam es doch schließlich so weit, daß man musica diatonica und musica ficta nicht mehr unterschied (oder unterscheiden konnte) und den Satz aufstellte: die Musik sei eine Mischung aus dem diatonischen, chromatischen und sogar enharmonischen Geschlechte. So sagt L'Artusi in seinen bekannten »Imperfettioni della moderna musica« fol. 15 »La musica moderna è una mescolanza« (es handelt sich dabei um ein bei Rore vorkommendes *as*, *dis* und *des*) und fol. 37 »Il componere d' hoggi è una mescolanza« (man vergl. Ambros IV, 232).

[2] Eigentlich »eingebildete Töne«, die nicht auf der »Hand« (Guidonis) zu finden sind (Riemann, Studien z. G. der Notenschr. S. 48).

[3] Mus. pract. Regula IX mutationum, bei Ambros II, 171. — Ebenda führt Ambros eine Definition des Theoretikers Tinctoris (Diffinitorium, Coussem. Script., Bd. IV, S. 184) an: die musica ficta sei »jeder außerhalb der regelmäßigen Hand vorgetragene Gesang«, ein Gesang also, fährt Ambros fort, der auch die chromatischen Zwischentöne berührte, wie denn Franchinus Gafor geradezu erklärt, daß chromatische Gesänge so viel bedeuten, wie fingierte (wobei wir natürlich nicht an thatsächliche Chromatik zu denken haben).

[4] H. Bellermann, Der Kontrapunkt. Berlin, 1877, S. 34.

Sängern entwickelte, welch letztere die eigenmächtige Accidentalbeifügung als ihr angestammtes Recht gewahrt wissen wollten.

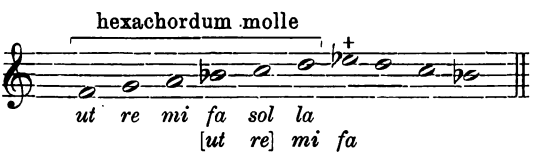
Die Praxis ließ es jedoch nicht beim Gebrauch der besprochenen Hilfstöne bewenden. Die musica ficta wühlte fort und unterhöhlte allmählich den Grund des alten Baus, und mit jedem neu eingeführten (»fingierten«) Ton bröckelte ein Stück davon ab. Der Kreis der Hilfstöne erweitert sich zusehends; bald schon entstehen *es* und *as* als neu zugewachsene Töne, aus der Solmisation selbst hervorgesproßt, in der nicht minder Keime der Chromatik schlummerten, der beste Beweis, daß es nur eines konsequent logischen Vorgehens bedurft hätte, um die alte Lehre mit ihren eigenen Waffen zu schlagen.

Eines der wichtigsten und gefürchtetsten Gesetze der Solmisation war bekanntlich das »mi contra fa est diabolus in musica«, zur Vermeidung des Tritonus, welcher Regel das *b fa* (♭ *rot.*) seinen Ursprung verdankt, daran schloß sich der zweite Satz: »una nota ascendente super la, semper est canendum fa«[1]. Dieses *fa* galt für keine eigentliche Mutation. Stieg man nun im hexachordum molle eine Note über das *la* (*d*), so mußte man nach der Regel *fa* singen, und dieses *fa* (*es*) nannte man merkwürdigerweise *fa fictum!*[2] Es war ja eigentlich das *b-fa* schon ein *fa*-transpositum, entstanden durch eine regelrechte Transposition des Ionischen nach (unserm) *F*(dur); es war also bedingt durch die Existenz eines *b*, notwendig zur Verhütung einer falschen Relation: *b-e*. So ist auch »*as*« schon bedingt durch das *b*, indem einesteils *es* Unterquinte zu *b* ist, *as* andrenteils Oberquarte zu *es*[3]. Mit der Einführung des fa fictum (*es*) wurde also dem weichen Hexachord die Unterdominante gewonnen, »thatsächlich aber eine Modulation nach *B*-dur bewirkt und somit das Gebiet der musica ficta berührt«. Wie und wann dieses fa fictum in Aufnahme kam, darüber teilt Ambros (II, 200) folgende Ansicht mit: »Da es von den strengen Theoretikern der älteren Zeit, selbst Tinctoris nicht erwähnt wird (welch letzterer, obgleich er alle möglichen Mutationen aufzählt, von einer Veränderung des *E-la-mi* in *E-la-fa*

---

[1] Ambros II, 199.

[2] Man vergleiche die ganze Stelle bei Ambros II, 199. Für das fa fictum giebt er folgendes Beispiel:



[3] Das »*as*« kann man sich ebenfalls durch die Regel »una nota« entstanden vorstellen (durch Transposition des hex. molle nach *b!*).

nichts weiß), so ist es jedenfalls in Singschulen bei Anwendung der musica ficta aufgegriffen worden und hat sich allmählich eingebürgert (noch bis in die neue Zeit hieß in Italien der Ton *Es* »*Es-la-fa*«).

Das fa fictum ist ohne Zweifel eine gewaltige Bresche in die geschlossene Phalanx der Diatonik. Wie nahe lag hier der Durchbruch des neuen Systems, wenn man die Konsequenzen eines fa fictum gezogen hätte! Man sehe nur folgende Kombination[1]: Das hexach. molle gewinnt durch Überschreitung des *la* das fa fictum (*es*) und damit die ihm fehlende Unterdominante. Das hex. naturale erhält seine Unterdominante (*f*) durch das diatonische System selbst. Der Gedanke, nun auch dem hex. durum auf diese Art durch die ihm fehlende Oberdominante eine den beiden anderen Hexachorden analoge Stellung einzuräumen, hätte ein *mi fictum* bedingt, das thatsächlich durch die musica ficta, nämlich als höchster Ton (*fis*) eines mit *A* beginnenden (nach *A* transponierten) Hexachords schon gegeben war. Zur näheren Erklärung Folgendes: das *hex. naturale* auf *C* besitzt Ober- und Unterdominante (in Hexachordform) durch die diatonische Reihe:

f g a ♭ c d	hex. molle.
C d e f g a	hex. naturale.
g a ♮ c d e	hex. durum.

Das *hex. molle* erhält seine Unterdominante durch das fa fictum, die Oberdominante liegt bereits im System:

♭ c d es f g	hex.? (molle: ♭ und *es*!)
F g a ♭ c d.	hex. molle.
c d e f g a	hex. naturale.

Nun das *hex. durum*, analog den übrigen:

c d e f g a . . .	hex. naturale.
G a ♮ c d e.	hex. durum.
d e fis g a h . .	hex.? (durum: *f*♯ und ♮!).

Das hex. durum besitzt also die Unterdominante, nicht aber die Oberdominante. Sowohl beim molle als beim durum findet auf

[1] Siehe Ambros II, 201/2. — Ich kann nicht umhin, die geistreiche Hypothese Ambros' oben weiter zu verfolgen, da es von Interesse ist, zu sehen, wie im System selbst mancherlei wunde Punkte die Hand zum Umschwung boten. So ist in der Solmisation der Grundgedanke der modernen Tonalität schon ganz deutlich ausgesprochen in der auffallenden Verbindung der drei Hexachorde auf *C*, *F* und *G*: Tonika, Unter- und Oberdominante.

diese Weise ein Exceß nach der entgegengesetzten Richtung statt, beim durum bekommen wir an Stelle des hex. molle ein zweites hartes Hexachord, und umgekehrt beim molle ein zweites weiches Hexachord. Würden wir nun noch weiter gehen und statt der Stammhexachorde *C*, *F*, *G* die Hexachorde *B*, *F*, *C* als Grundlage wählen, und so fort *Es*, *F*, *B*, so wäre damit die Reihe unserer heutigen ♭- und ♯-Dur-Tonarten völlig eröffnet. »Das erhöhende Kreuz«, sagt Ambros[1], »für dieses (in hex. durum bezeichnete) in seiner Wichtigkeit unbeachtet gebliebene, nicht eigens hervorgehobene mi fictum wäre für die ganze Musik das Zeichen der Erlösung geworden. Denn auf demselben Wege wäre man dann durch das Hexachord jenes mi fictum zu dem ihm nächstliegenden *a h* ♯*c d e* ♯*f* und so weiter durch den ganzen Kreis der Tonarten geleitet worden, die man auf diesem Wege in ihren Wechselbeziehungen verstehen gelernt hätte. Daß man aber aus Respekt für überkommene Traditionen und der Konsequenz der Diatonik zu Liebe diesen entscheidenden Schritt nicht wagte, obgleich man an den Beziehungen des natürlichen und weichen Tetrachords Vorbilder hatte und das *fis* durch die musica ficta sehr wohl kannte, ja, obschon man durch das fa fictum diesen Schritt nach einer anderen Seite hin bereits wirklich gethan: darin liegt das Gebundene und Unvollkommene dieses Systems. — Das fa fictum war eine Nachbildung des *b fa*. Man hätte ebensogut den Ton *f* eigens in ein *F mi-ut* und *F fa-ut* unterscheiden können, wie das *e* in *e la-fa* (*es*) und *e la-mi* (*e*); man hätte erwägen sollen, daß das *e la-fa* nur dem auch nicht ausdrücklich anerkannten Hexachord *b c d es f g* angehören könne. Aber man wagte es nicht«.

Einer Eigentümlichkeit des mittelalterlichen Tonsystems haben wir hier zu gedenken, weil auch sie als ein Symptom des Umschwungs gelten muß, indem sie die Entwicklung der Chromatik indirekt unterstützte: der vorwiegend in den Werken des 16. Jahrhunderts unserm modernen Gebrauche ähnelnden Vorzeichnung des ♯ und ♭ (am Anfange des Systems), welche im engen Zusammenhange mit der musica ficta stand. Bedienten sich nämlich die Alten einer völligen Transposition des Gesanges (cantus transpositus oder transformatus), also einer Transposition des hex. naturale nach *A*, so setzten sie im genus durum drei ♯, im molle zwei ♯ vor, bei einer Transposition des hex. naturale nach ♭, veranlaßt durch fa fictum (»una nota«) drei ♭ im molle, zwei ♭ im durum (bei Zarlino: modi trasposti per musica finta)[2]. Die bekannte, sehr

[1] a. a. O. S. 202.

[2] Man sehe darüber: G. v. Tucher, V. Accidentien und mus. ficta. Allgem. Mus.-Ztg., 1873, S. 211, auch Ambros III, 87; als Quellen Zar-

häufige Vorzeichnung eines ♭ bedeutete die Transposition in die Oberquarte, veranlaßt durch *mi-fa* (Tritonus). Diese Transposition nannte man »tuoni trasposti«, während die beiden ersteren (in die Unterterz und tiefere Sekunde) »tuoni finti« hießen. Daß die Alten mit den Vorzeichnungen keine Tonartbestimmung im modernen Sinne beabsichtigten, geht daraus hervor, daß sie in einem mehrstimmigen Tonstücke nicht jede Stimme, sondern vielleicht nur eine oder zwei (Alt und Baß oder Sopran und Tenor) damit bezeichneten. Ich habe auf meiner Wanderung durch die Stimmbücher des 16. Jahrhunderts eine große Anzahl solcher Transpositionen gefunden. Daß schon Willaert, der Lehrer von so manchem späteren Chromatiker, unter verschiedenen Anzeichen einer freieren Richtung die ♯-Vorzeichnung anwendet[1], giebt uns zu denken. Es wird sich auch in der Folge zeigen, daß er der Chromatik näher steht, als man bisher annahm. — Zu den Umschwungs-Symptomen gehören die Transpositionen deshalb, weil sie den Sinn für »Tonart« im modernen Begriff und damit für die Harmonie weckten und steigerten[2]. Sie bedingten jenen Fortschritt des 17. Jahrhunderts, alle Töne (ausgenommen den hypophrygischen mit dem verminderten Dreiklang *h d f*) auf sämtliche Stufen der Grundskala (die Stufe *h* wieder ausgeschlossen) zu transponieren[3], bis endlich mit der Wende dieses Jahrhunderts von den Kirchentonarten überhaupt nur mehr Ionisch (Hypolydisch) und Äolisch (Hypodorisch) im Gebrauche waren.

Ein bedeutendes Agens in der Entwicklung der Antidiatonik bildete der allmählich stärker hervortretende Einfluß der Instrumentalmusik auf die Vokalmusik. Leider liegt gerade über diesem Teil der Musikgeschichte noch tiefes Dunkel. Zur Umwälzungsperiode des 16. und 17. Jahrhunderts hat die Instrumentalmusik nicht unwesentlich beigetragen. Von Wichtigkeit wäre es darum, diesen Einfluß daraufhin zu untersuchen, inwiefern ein Wechselverhältnis zwischen ihr und der musica ficta existierte. Daß ein solches thatsächlich bestanden, geht aus verschiedenen Schriftstellern des 15. und 16. Jahrhunderts hervor[4]. Besonders

---

lino, Ist. harmon. IV, cap. 17, S. 319 und N. Vicentino, L' antica musica, Lib. III, Kap. 14, S. 47 ff. — Außerdem sei verwiesen auf: Winterfeld, Gabrieli I, 94/95 — Riemann, Studien, S. 90 ff. (zur Geschichte der Notenschrift). — M. Praetorius, Syntagma m., Bd. III, S. 84/85 und 136.

[1] Unter anderem in dem Werk Musica *nova* (!) zu fünf und sechs Stimmen, 1559, wiederholt.

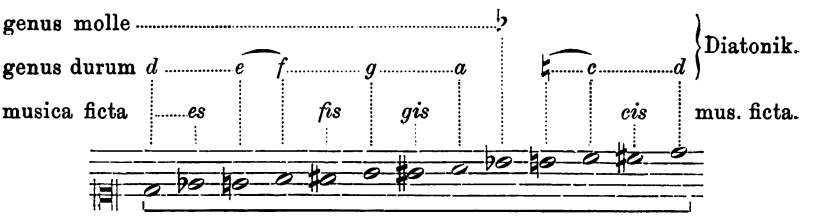
[2] Riemann, Studien, S. 90.

[3] Vergl. Vierteljahrschrift f. Musikwissensch. 1894, X, 444 f. (Lippius und Prätorius).

[4] So sagt schon Philipp de Vitry, daß die musica ficta »specialiter in *organis*« gebraucht wurde, wozu Lippius ergänzend beifügt: »claves nigrae in organis cum albis progrediuntur in scala chromatica, unde fictae scilicet in

die Orgel scheint hier eine Rolle gespielt zu haben, wie ja Instrumente mit feststehenden Tonstufen überhaupt immer auf die praktische Musikübung und ihre Entwicklung stärker wirkten, als z. B. die Streichinstrumente. Welche Wertschätzung in den Wirren der chromatischen Bewegung der Orgel und dem Clavicymbel als Versuchs-Instrumenten zu teil wurde, lehren uns am besten Vicentino, Zarlino und Gesualdo Principe di Venosa. Es empfiehlt sich daher, später noch einmal diesen Einfluß des Instrumentalen auf das Vokale zu diskutieren, ich meine in dem Kapitel »Vicentino«, welches diese Arbeit schließen soll.

Wir sind nunmehr nach diesen Abschweifungen über die Transposition und Instrumentalmusik weit genug gekommen, um in die Darstellung der Chromatik selbst einzutreten. Noch haben wir bis jetzt nur die Entstehungs-Art der Normal-Hilfstöne *fis*, *cis*, *gis*, des ♭ molle und des fa fictum (*es*) in Betracht gezogen und gefunden, daß letzteres (*es*) nach Anschauung der Alten der musica ficta, nicht aber der Chromatik im eigentlichen Sinne angehöre; auch im Tetrachordon meson des griechisch-chromatischen Systems *e-a*, der aufwärts *e f fis a* lautet, findet sich kein *es*! — so entschuldigte und rechtfertigte man seine Anwendung. Anders verhält es sich mit dem schon früher erwähnten »*as*«. Obwohl im Grunde der fingierten Musik entstammend, war doch sein Gebrauch theoretisch wenigstens untersagt. Denn es würde das Hexachord auf *es* vorausgesetzt haben, das, schien es auch ein Teil der System-Transposition nach ♭ zu sein, dennoch aus der Praxis verbannt blieb. Und warum? *Fis*, *cis*, *gis*, ♭ und *es* waren die eigentlich gestatteten Halbtöne; sie sind auf den ersten Blick nichts anderes als unsere (im gleichschwebend temperierten System) fünf chromatischen Halbtöne (schwarze Tasten), mag ich sie nun *des*, *dis*, *ges*, *as*, *ais* nennen, oder *cis*, *es*, *fis*, *gis*, ♭! Die ganze diatonische Reihe ist daher von Halbtönen durchbrochen, die natürlichen $\widehat{e\,f}$ und $\widehat{h\,c}$ miteinbezogen, so daß sie sich folgendermaßen darstellt:



Syntona appellantur« (Vierteljahrschr. f. Musikw. 1894, X. Fr. Chrysander, Lodov. Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges). In ähnlicher Weise äußern sich Hieronymus de Moravia, Traktate von anonymen Theoretikern, Prosdocimus de Beldemandis, Joh. de Muris. Siehe R. Hirschfeld, Notizen zur mittelalt. Musikgesch. (Instrumentalmusik und musica ficta). Monatsh. f. Musikgesch. 1885, XVII, 63 ff.

Diese 12 Töne setzen sich, wie wir sehen, mit der Einführung des *es*, zusammen aus Teilen der heutigen aufsteigenden (♯) und absteigenden (♭) chromatischen Tonleiter[1]. Es sind also thatsächlich alle die Töne, deren wir uns heute bedienen, schon im alten System fertig vorhanden, allerdings unter anderen Voraussetzungen und Relationen. Würde ich nun ein »*as*« dem Systeme einfügen wollen, so müßte zum erstenmale eine Kollision mit dem »*gis*« entstehen. Das ist auch der weitere Grund, warum das »*es*« noch erlaubt und das *as* verboten war, »*as*« ist somit genetisch der erste chromatische Ton. »*Es*« konnte ungehindert eingeführt werden, weil sein Platz noch unbesetzt war. Dafür aber verdrängte es das »*dis*« und bewirkte dessen Verbot[2]. Mit den fünf Halbtönen war das höchste Maß der Zulässigkeit erreicht und durfte nicht überschritten werden. Geschah es dennoch, so betrat man in diesem Sinne ein anderes Gebiet, nicht mehr das der Diatonik, nicht der musica ficta, sondern das der Chromatik[3], das bisher unbeachtet gebliebene, nun wieder erkannte chromatische Tetrachord der Griechen — so meinte man wenigstens, ohne dabei die sonderbare Ähnlichkeit zu sehen, die die fingierte Musik (mit event. *as*, *dis* etc.) mit den antiken Transpositions-Skalen hatte. Anfangs freilich, als die Töne *as* und *dis* in Gebrauch kamen, versuchte man die musica ficta dafür verantwortlich zu machen, aber mit der Kunde von den antiken Geschlechtern schien sie ja unnötig geworden. *As* und *gis* zu identifizieren, durfte und konnte bei dem damaligen Stande der (ungleich-schwebenden) Temperatur niemandem beifallen, *as* und *gis* blieben daher zwei verschiedene Töne und ihre praktische Darstellung mußte notgedrungen auf den Tasten-Instrumenten ebenso wie *dis* und *es* zweierlei Tasten (Tastenteilung) erfordern. Schon aus diesem Grunde waren *as* und *dis* nicht mehr den Reihen der ordnungsmäßigen, erlaubten Töne beizuzählen, und es erscheint somit natürlich, wenn die Theoretiker über die erste Anwendung dieser Töne sich empörten, wenn selbst noch Artusi bei der Betrachtung von Kompositionen Rore's und A. Gabrieli's nicht begreifen konnte, »*as*« angewendet zu finden[4], und auch gegen ein gefundenes »*dis*« (»*des*« und den

---

[1] Dies ist nirgends hervorgehoben, weder bei Ambros, noch bei Winterfeld, trotz der Wichtigkeit für die Entstehungsgeschichte der Chromatik.

[2] Das »*es*« ist die eine Veranlassung des *dis*-Verbotes, die andere begründetere werden wir bald kennen lernen, sie liegt in der Natur des phrygischen Tons enthalten.

[3] Unserer Anschauung entsprechend eigentlich »Enharmonik« (*as-gis*, *des-cis*, *es-dis*); nicht so die mittelalterliche Theorie, welche in der »Enharmonik« etwas völlig Anderes verstand, wie in dem Abschnitt über »Vicentino« noch des Näheren dargethan werden wird.

[4] »Delle Imperfettioni d. m. musica«, fol. 15: »(Luca) . . ., et ne' Madrigali di Cipriano di Rore, di Andrea Gabrielli: vidi già il ♭ molle, nella

Halbtonschritt *e es*) in geharnischte Worte ausbricht[1]. Der Grund für das *dis*-Verbot folgte, wie wir gesehen, sowohl aus der Gewalt des fa fictum, als insbesondere auch aus der in der kleinen Obersekunde *f* bestehenden Eigentümlichkeit der phrygischen Tonart, die durch das den Akkord *h dis fis* (nicht *h dis f*) bedingende *Dis* ihren ganzen Charakter eingebüßt haben würde, indem sie der äolischen Tonart (Moll!) gleich geworden wäre[2]. *Dis* war daher weder als Subsemitonium zu *e* denkbar, noch gehörte es der musica ficta an, weil eine Fiktion auf ♮ nimmermehr erlaubt wurde. So war nur eine Erklärung zulässig: *Dis* gehört ins Bereich der Chromatik.

Die beiden diatonfremden Töne *as* und *dis* liegen in ihrer Entwicklung und ihrem Auftreten einander sehr nahe, sie sind folgerecht die beiden ersten »chromatischen« Töne, das etwas früher sich zeigende *as*, früher, weil der Versuchung eine Unterquinte zu *es* zu erhalten, mit dem wachsenden Bedürfnis nach Erweiterung des Tonmaterials nicht lange mehr widerstanden werden konnte, das bald folgende *dis*, aus dem Drang nach dem Leitton, nach ungehinderter Kadenzierung auf allen Tonstufen[3]. Wann und wo sich diese Töne zum erstenmale in der Musikgeschichte zeigen, werden wir im übernächsten Abschnitt »Die Chromatik in der Blütezeit des Madrigals« ausführlich zu besprechen haben.

Der Abfall von den Kirchentönen kündigte sich nicht bloß im Gebrauch systemfremder Tonstufen an, er offenbart sich überhaupt in einer freieren Behandlungsweise des gesamten Ton-

---

corda di *A la mi re* et *E la mi*; cose tutte che mi vanno confermando, che queste Ca(n)tilene non siano pure Diatoniche; ma una terza cosa mista: et ecco lo essempio«.

[1] Ambros (Gesch. d. M., IV, S. 234) irrt, wenn er sagt, Artusi sei erstaunt gewesen, *es* (!) und *as* zu finden; *es* konnte Artusi kaum ein Staunen abringen, wohl aber der Halbtonschritt *e-es*, wie das von ihm angeführte Beispiel zeigt; dieses *es*, meint Art., sei (weil unmittelbar *e* vorgehe) weder chromatisch noch enharmonisch, es habe gar keine Existenzberechtigung. — (Über den chromatischen Halbtonschritt s. Seite 20 ff.)

[2] Aus diesem Grunde machten auch die alten Meister bei dem phrygischen Ton die Kadenz nicht mit der Dominante, sondern mit den Dreiklängen der zweiten oder vierten Stufe (Ambros II, 456).

[3] Im Germanischen Museum zu Nürnberg (Saal 82, Musikinstrumenten-Sammlung) befindet sich auf dem mittleren Tische (Stück 2) ein nach Angabe des Katalogs (»Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germ. Museums. Wegweiser für Besucher«. Nürnberg, 1899, S. 205) dem 17. Jahrhundert angehöriges bekieltes Spinett, auf dem die Obertasten der Unteroktave in *Fis* und *Ges*, *Gis* und *As*, *Dis* und *Es* geteilt sind, während die beiden oberen Oktaven nur die Unterscheidung *Dis* und *Es* aufweisen. Das spricht deutlich für das starke Bedürfnis, auch den phrygischen Ton normal kadenzieren zu können.

materials, in größerer Rücksichtnahme auf den Text (Ton- und Wortmalerei), in der Anwendung bisher verbotener Fortschreitungen, ungebräuchlicher oder doch seltener Tonverhältnisse und Ähnlichem. Weil aber diese »Freiheiten« für die ganze Zeit, welche wir behandeln wollen, nicht minder charakteristisch, als die pure Chromatik selbst, ja sogar natürliche Begleiterscheinungen, oft nur die einzigen Anzeichen für die fortschrittliche Tendenz eines Komponisten sind, so nehme ich Anlaß, dieselben unter die Bezeichnung »Chromatik« zu rubrizieren und ihnen den nämlichen Namen mit dem Beiwort »mittelbar«, zum Unterschied von der »unmittelbaren Chromatik« (der Anwendung chromatischer Töne), zuzuerteilen[1]. Erwähnt sei kurz, daß die mittelbare Chromatik historisch früher auftritt als die unmittelbare, mit dem Erscheinen der letzteren intensiver und augenfälliger angewendet wird und zuletzt, gegen Ende des Jahrhunderts (bei Claudio Monteverdi) zur Verwendung der freiangeschlagenen Dissonanz (besonders der so wichtigen Dominantseptime) führt, wobei allerdings zu bemerken ist, daß sie einige Zeit schon vor der Entstehung des Madrigals in der Frottole, doch ohne die spätere koloristische Nebenbedeutung, sich in Gebrauch findet.

Was hier unter unmittelbarer Chromatik verstanden ist, kann nach dem Vorhergehenden nicht mehr unklar sein: die Einführung der weder aus den Kirchentonarten, noch der musica ficta zu erklärenden Töne *as*, *dis* und aller übrigen Chromas.

Mittelbare Chromatik aber nennen wir: den Gebrauch von Tonverhältnissen (Intervallen), welche abgesehen von den chro-

---

[1] Gegen Winterfeld (Gabrieli I), der die Chromatik trennt in Umfärbung von Tönen (*d*, *a*) durch Erhöhung oder Erniedrigung, derart, daß eine Vermehrung des Tonmaterials stattfindet, und in Anwendung diatonfremder Tonverhältnisse, entstanden durch die Kombination der Hilfstöne mit den diatonischen, so daß hier eine Bereicherung der Tonverhältnisse erfolgt. W. bezieht seine Bezeichnung »mittelbar« und »unmittelbar« nicht auf die Umfärbung von Tönen, sondern auf die Anwendung diatonfremder Tonverhältnisse (!), indem er hier von unmittelbarer Chromatik redet, wenn zwei, ohne andere melodische Zwischenglieder aufeinanderfolgende Töne solche Tonverhältnisse bilden, von mittelbarer, wenn solche Tonverhältnisse zwar im Laufe einer melodischen Figur gehört werden, zwischen den beiden Tönen, durch welche sie entstehen, aber noch andere Mittelglieder liegen. Hierbei, meint er, sei es nicht immer notwendig, daß jene beiden sie bildenden Töne auch die melodische Figur begrenzen; wenn aber der melodische Fortschritt zwei solche Töne, durch welche ein chromatisches Tonverhältnis entstehen würde, außer alle notwendige Beziehung setzt, so sei ein solches als gar nicht vorhanden anzusehen (a. a. O. I, 74). — Nach unserer Auffassung fällt unter die Bezeichnung unmittelbare Chromatik nur die direkte Anwendung chromatischer Töne (wie *as*, *dis*, *ges* etc.); mit der Benennung mittelbare Chromatik soll dagegen in vorliegender Arbeit der Gebrauch diatonfremder Tonverhältnisse gekennzeichnet werden.

matischen Tönen (*as*, *dis* etc.), durch Kombination der fünf Hilfstöne, besonders der 3 Subsemitonien mit dem Tonmaterial der reinen Diatonik entstehen, — die mittelbare Chromatik ist also mit der Existenzfrage der Hilfstöne eng verknüpft, — und sich gestalten:

1) melodisch: indirekt, wenn melodische Mittelglieder dazwischen liegen, direkt, wenn die zwei das Tonverhältnis bildenden Töne unmittelbar (ohne Zwischenglieder) aufeinander folgen.

2) harmonisch, im Sinne verminderter und übermäßiger Intervalle, als Dissonanzen.

Unter melodisch freiere Behandlung des Satzes (ad 1) fallen auch folgende Momente:

Die Ausschreibung der Accidentalen bei den Kadenzen, entgegen der bisherigen Geflogenheit[1],

Unterbrechung der dorischen, mixolydischen und äolischen Kadenz durch Pausen,

freie Einsätze der Subsemitonien bei Beginn oder (nach Pausen) im Laufe eines Stückes[2],

kurz, die Anwendung der Accidentalen überall da, wo ihr Auftreten nicht unbedingt nötig ist und im Grunde eigentlich nur eine Verkennung ihres Zweckes[3] verrät. Tonsetzer, bei denen sich nur mittelbare Chromatik, d. i. freie, ungehinderte Benutzung der Accidentalen im rein diatonischen Satze findet, wollen wir nicht »Chromatiker«, sondern »Vorläufer der Chromatik« nennen.

In den Themen und Melodiebildungen der Madrigal-Kompositionen des vorgeschrittenen 16. Jahrhunderts zeigt sich hinsichtlich der Anwendung mittelbarer Chromatik (in der Melodie) eine typische Übereinstimmung, und man kann daraus schließen, daß die Komponisten beim Bau ihrer Themen speziell zweier Quartengattungen sich bedienten, die man füglich Dur- und Mollquarten heißen möchte:

I) *d e fis g*
e fis gis a } analog der ionischen Quarte *c d e f*
a h cis d

II) *e fis g a*
h cis d e } analog der dorischen oder äolischen Quarte, *d e f g* oder *a h c d.*

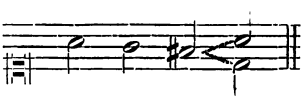
Bei ihrer Anwendung jedoch findet sich sehr häufig die zweite Stufe ausgelassen (also *d fis g a*, *a cis d* etc.), wie sichtbar mit

[1] Die ausdrückliche Beisetzung dieser Accidentalen bei der Kadenz war allerdings selbst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts selten, wenn schon vielerlei Klagen laut geworden waren über die Willkür der Sänger. Noch Praetorius (Synt. mus., tom. III, 31) macht diesbezügliche Vorschläge.

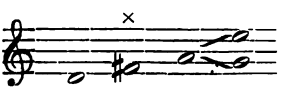
[2] Mit *fis*, *cis*, *gis* oder ♮ im genus molle.

[3] Milderung der Härten durch Schärfung des Leittons.

scharfer Betonung der großen Terz. Dabei wurden sie gerade in denjenigen Tonarten gebraucht, denen die kleine Terz von Natur aus eigen war. In der Figur *d fis g a* tritt zum Beispiel das *fis* ganz selbständig auf, weder vorbereitet durch *g* (*g fis g*), noch absolut notwendig; wir haben es also hier mit einer bereits bedeutenden Freiheit dem alten System gegenüber zu thun. Es finden sich derartige Figuren bereits sehr frühe, schon bei Willaert, ausgeprägter noch in den folgenden Decennien, ein Beweis, daß schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unser modernes Dur Krystalle anzusetzen begann. Noch mehr zeigt sich der zerstörende Einfluß, wie bereits erwähnt, in der Markierung des Leittons *a gis a h* etc., in den des Unterhalbtons baaren Tonarten. Doch ist dies erst ein Charakteristikum der mittleren und letzteren Decennien, wo bereits das Harmonische schärfer in den Vordergrund getreten war (bei Marenzio, Gabrieli, Venosa u. a.). R. Schwartz hebt in seiner Abhandlung »Leo Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten«[1] neben dem oben Gesagten als bemerkenswert die Art hervor, wie Marenzio und Gabrieli z. B. das Thema *g fis g a* real mit *d cis d e* beantworten und gar häufig Themen mit dem aufwärts gehenden Leitton anfangen, was natürlich eine Rückwirkung auf die harmonischen Verhältnisse ausübt: es bilden sich die Akkorde *a c fis*, *e g cis*, *h d gis*[2], die überall die Septakkorde vertreten, eine diesen entsprechende Auflösung verlangen und so für die Entstehung der Dominantseptimen von hoher Bedeutung werden[3]. — Eine ähnliche Figur wie die aus obigen Quartengattungen entstandene findet sich gleichfalls schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nämlich der zum Unterhalbton abwärts steigende Melodieschritt und die Verhinderung dessen Auflösung durch den Ober- oder Unter-Terzsprung:

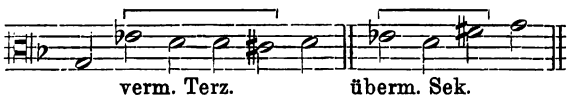


Das *fis* hätte eigentlich nur dann Berechtigung, wenn es wieder nach *g* zurückschritte und die mixolydische Kadenz bildete; so aber erscheint es absolut selbständig und diatonisch unbegründet, ebenso wie in jenem vereinzelt um die Mitte des 16. Jahrhunderts schon zu findenden Schritt:

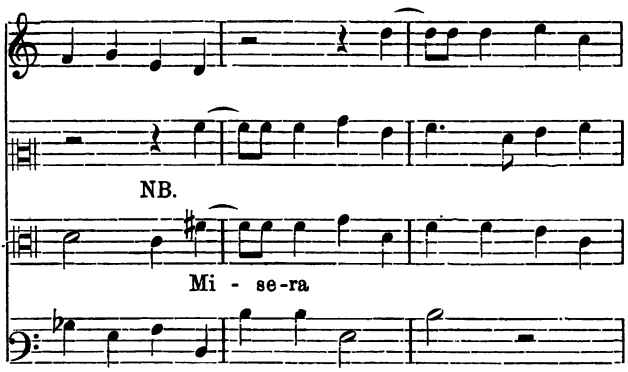


[1] Viertelj. f. Musikwissensch. 1893, IX, S. 48.
[2] Übrigens schon bei Rore und noch früher zu finden.
[3] A. a. O., S. 49.

Melodisch indirekte Verhältnisse mittelbarer Chromatik zeigen sich in folgender Form: als übermäßige Sekunde[1] mit einem Zwischen-Glied oder mehreren, als verminderte Terz desgleichen; sehr oft wie die verminderte Quarte und Quinte[2] angewendet, seltener die verminderte Septe. Ein Beispiel für viele mag dies erläutern:



Als melodisch direkte Verhältnisse sind anzuführen: Die sehr häufig vorkommende verminderte Quarte[3], sowie die durchgehends von Pausen unterbrochene übermäßige Septe und verminderte Oktave. Sie tragen mehr den Charakter freier Einsätze. Ebenso die verminderte Quinte. Die direkte große Sexte (sonst verboten) tritt bei Rore u. a. in koloristischer Absicht auf. Was ich an übermäßigen Quarten und Quinten fand, hat sich fast stets durch die »Warnungszeichen« in natürliche Verhältnisse auflösen lassen. Nur eine zweifelhafte Stelle sei citiert. Sie befindet sich in P. Taglia's I° libro di M^li a 4 voci 1555[4] in dem Stück »Gl' inganni manifesti«.



[1] Zur Umgehung der »relatio non harmonica« z. B. g-cis. Vergl. G. v. Tucher, Allg. Mus.-Ztg., VII, 1872, S. 414 ff.

[2] Vergl. Tucher, a. a. O., S. 36/37.

[3] Ihre Feststellung hat sehr vorsichtig zu geschehen, weil, wie sich bei genauerer Untersuchung (partiturmäßiger Prüfung der Stimmbuch-Zitate, die bei der gewaltigen Menge an Madrigalwerken leider nicht immer möglich ist!) nur zu oft herausstellt, die betreffenden Verhältnisse durch sogenannte »Warnungszeichen« vorgetäuscht werden.

[4] Bibliothek des R. Istituto Musicale zu Florenz. Das Buch birgt nach dieser Seite mancherlei Merkwürdigkeiten. Leider konnte ich nur einen verschwindenden Teil davon spartieren.

Ob nicht das vorangehende »*c*« (NB.) eine Erhöhung erfahren sollte, oder ob der Komponist wirklich diesen übermäßigen Quartsprung beabsichtigt hat, vielleicht in Anbetracht des Textes: »Misera pur m'è forza discuoprire«, — als charakteristischen Einsatz des »misera«, getraue ich mir nicht zu entscheiden. Immerhin wäre dies schon eine ganz respektable Leistung im Kampfe gegen die Theorie.

Andere Tonverhältnisse dissonanter Natur, die sich hier und dort wohl außerdem noch finden, sind in Anbetracht ihrer großen Seltenheit und ihres zweifelhaften Charakters für uns von geringer Bedeutung. Wir wollen uns daher nicht weiter damit beschäftigen[1].

Es gilt nun, das auffallendste melodisch direkte Tonverhältnis näher zu behandeln, den schon früh im Kreise mittelbarer Chromatik sich zeigenden kleinen Sekundschritt (chromatischen Halbtonschritt).

Er gehört eigentlich vermöge seiner, der alten Theorie[2] gänzlich widerstrebenden Natur schon fast ins Gebiet der unmittelbaren Chromatik. Daß er, für die Harmonik und Modulation so einflußreich, sich selbst bei Willaert und Verdelot vorfindet, beweist uns, wie bald mit der beginnenden Chromatik auch die Erkenntnis der Harmonien in feinfühlenden Naturen aufzudämmern begann. Es bleibt nur hinzuzufügen, daß seine reformatorische Bedeutung von den ersten Madrigalisten kaum geahnt worden sein muß, weil doch die Chromatiker: Rore (»calami sonum«), Fr. Orso (Madrigale cromatico), Cesare Tudino (Madr. crom.), Nic. Vicentino (L'antica musica) etc. in ihren chromatischen Kompositionen weniger mit fremden Tönen, als vielmehr mit (chromatischen) Halbtongängen imponieren und den Eindruck von »musica nuova« erzeugen wollen; die diatonfremden Töne entstehen ihnen mehr gelegentlich durch die Anwendung des Halbtonschrittes auf den verschiedenen Tonstufen.

Merkwürdigerweise tritt der chromatische Halbtonschritt trotz seines theoriefeindlichen Charakters vorübergehend einmal in der alten Theorie, sehr frühe und lange vor seiner praktischen Anwendung auf, um dann unbeachtet wieder vom Schauplatze zu verschwinden, bis ihn endlich die Musikpraxis des 16. Jahrhunderts zum erstenmal verwertete. Marchettus von Padua (13.—14. Jahr-

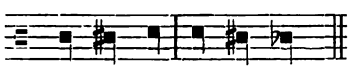
---

[1]) Man vergleiche übrigens hierüber den oft genannten Aufsatz Tucher's: Zur Musikpraxis etc. IV. Kontrapunkt. (Allg. Musik-Zeitg. VII. 1872. S. 300—4/317—19.)

[2] Der indirekte, durch Zwischenglieder getrennte Halbtonschritt, die chromatische Alteration z. B. durch *Es* und *E*, findet sich schon in der frühesten Zeit der Theorie, im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche. Von ihm, als einer selbstverständlichen, durch Jahrhunderte geübten Freiheit, soll hier nicht die Rede sein.

hundert) erwähnt nämlich in seinem »Lucidarium in arte musicae planae« 8. tract. cap. 2. (Gerbert Script. III) eines bedeutsamen Mittels, der Musik Färbung (color) zu verleihen: der Permutatio, das heißt der Veränderung eines Tones auf derselben Stufe durch ♮ oder ♭, und führt dazu ein Beispiel an[1]:

Hier ist ♮ und ♭ in einer Figur ganz deutlich ausgesprochen, während noch Guido von Arezzo bemerkt, daß beide, ♭ und ♮, in ein und derselben musikalischen Phrase nicht vorkommen dürfen, »ebensowenig als am Himmel zugleich die Zeichen des Widders und der Waage funkeln können«, fügt der Commentator Aribo Scholasticus (um 1078) hinzu (G. S. II. S. 209)[2]. Die Notiz des Marchettus blieb seitens der Zeitgenossen vollständig unbeachtet. Hätte man die Idee der Permutatio aber aufgegriffen und durchgeführt, so würde es gewiß schon bedeutend früher mit der starren Diatonik zum Bruch gekommen sein. Denn die Permutatio ist nichts anderes als mittelbare Chromatik. Marchettus weiß davon freilich noch nichts. Er lehrt[3] nur, daß man, um »eine Konsonanz über eine Terz, Sexte oder Decime — zu ‚*colorieren*', indem man nach irgend einer Konsonanz hinstrebt«, den Ton in zwei Teile teilen müsse, einen (aufwärts schreitend) größeren: »Chroma« und einen übrigbleibenden: »Diesis«. Das oben angeführte Beispiel soll bei ihm den Gebrauch und Unterschied des diatonischen und enharmonischen Semitonium illustrieren; den chromatischen Halbton erläutert er folgendermaßen:



Ambros bemerkt hierzu: diese fruchtbaren Ideen blieben unbeachtet. Marchettus selbst kann nur durch die Musica ficta und durch die in der Skala faktisch vorkommende Fortschreitung *a b* ♮ *c* auf den Einfall gekommen sein, den gesetzmäßigen Verbindungen ähnlicher Fortschreitungen nachzuforschen. Es war ein für jene Zeiten

---

[1] Ambros, Gesch. d. Musik, II, 359/60. — Riemann, Gesch. d. Musik-Theorie, S. 136. »Übrigens erweist sich Marchettus als kühner Neuerer, da er wohl als der erste chromatische Fortschreitungen der Stimmen als zulässig aufstellt«.

[2] Ambros, a. a. O., II, 168 und 430.

[3] In dem Kapitel seines Lucidariums »Von der Diesis«.

kühner Gedanke. Niemand hatte den Mut zu folgen[1]. — Daß die chromatische Tonfolge, *a b ♮ c* zum Beispiel, im rein diatonischen System eine Unmöglichkeit war, zeigt der Versuch, sie im Hexachordsystem unterzubringen. Stellen wir uns die drei Hexachorde ordnungsmäßig vor:

c d e f g a
ut re mi fa sol la

f g a ♭ c d
ut re mi fa sol la

g a ♮ c d e
ut re mi fa sol la

so kann das ♭ entweder nur *b mi* oder *b fa*, nicht aber *b mi-fa* zugleich sein. In dem zuerst genannten Halbtonschritt wäre aber ♭ in Hinsicht auf das vorangehende *a*: »*fa*«, in Bezug auf das nachfolgende ♮: »*mi*«, ebenso das ♮ nach *b*: »*fa*«, vor *c*: »*mi*«, was natürlich hier wie dort unvereinbar ist[2]. Wie halfen sich nun die Theoretiker des 16. Jahrhunderts, derartige unvermeidliche Verstöße gegen die alte Lehre, — sie fanden sie bei ihren besten Meistern (Willaert, Verdelot u. s. f.) — zu erklären oder zu entschuldigen? Sie suchten und fanden einen Ausweg im mittlerweile wieder aufgegriffenen Tetrachordsystem der Griechen[3]. Das chromatische Quartengeschlecht war so recht dazu angethan, die fremdartige Erscheinung zu sanktionieren. Zum Beispiel erklärte man den Halbtonschritt *f fis g* für ein regelrechtes Fragment der chromatischen Quarte *e f fis a* und man mochte damit so Unrecht nicht haben. Hieß es doch schon um die Mitte des Jahrhunderts, die moderne Musik sei keine reine Diatonik mehr, sondern gemischt aus den alten griechischen Tongeschlechtern, diatonisch, chromatisch und enharmonisch, »una mescolanza« wie später L'Artusi sagt! Und Vicentino hat bei dem Disput zu Rom mit Lusitano nicht ohne Grund Ähnliches behauptet, wenigstens geht das aus seiner Schrift hervor. Eine Erklärung mußte eben diese Tonfolge finden, je mehr sie, im Anfange allerdings nur spärlich verwendet, gegen Ende des Jahrhunderts bei den Chromatikern κατ' ἐξοχήν zum außerordentlich beliebten Kunstmittel wurde. Der Grund für diese zunehmende Häufigkeit des chromatischen Tonschrittes liegt aber tiefer, als es den Anschein hat. Wie oben

---

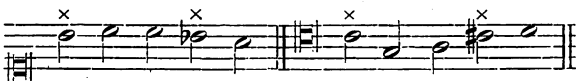
[1] Ambros, Gesch. d. Musik, II, 431 und Fétis, Bibliographie univers., V, 449.

[2] Man vergl. auch Monatsh. f. Musikgesch., 1885, S. 66.

[3] Ambros, a. a. O., IV, 232.

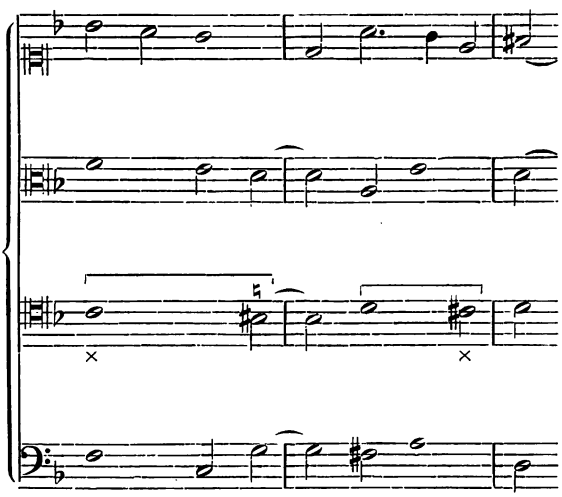
erwähnt, hängt die Existenz des chromatischen Halbtons im polyphonen Satze innig zusammen mit Harmonie und Modulation. Betrachten wir einmal eine derartige Stelle hinsichtlich des harmonischen Gefüges, so wird sich zeigen, daß durch den aufsteigenden Halbton der Komponist auf einmal im Stande ist, rasch zu kadenzieren, wie ihm der absteigende die Möglichkeit giebt, die Kadenz zu vermeiden. Was daraus folgt? Daß der Künstler, sieht man von den Sequenzen ab, nun zum ersten Male gezwungen ist, auch harmonisch zu denken, indem die Fortschreitung in den übrigen Stimmen von dem die Auflösung fordernden oder verbietenden Halbtonschritt der einen Stimme abhängig wird! Daß sich thatsächlich die Meister dieses harmonischen Vorteils des Halbtonschrittes wohl bewußt waren, das lehren Hunderte von Beispielen aus allen Werken, und daß sie mit Freuden wahrgenommen haben, wie ihre Werke durch ihn an Liebreiz und Schmelz gewannen, dafür spricht eben die stete Zunahme seiner Anwendung.

Der Halbton kündigt sich übrigens schon in einer Formel an, die nicht selten zu treffen ist, und der ich gerne den Namen »umschriebener, verschleierter Sekundschritt« beilegen möchte:



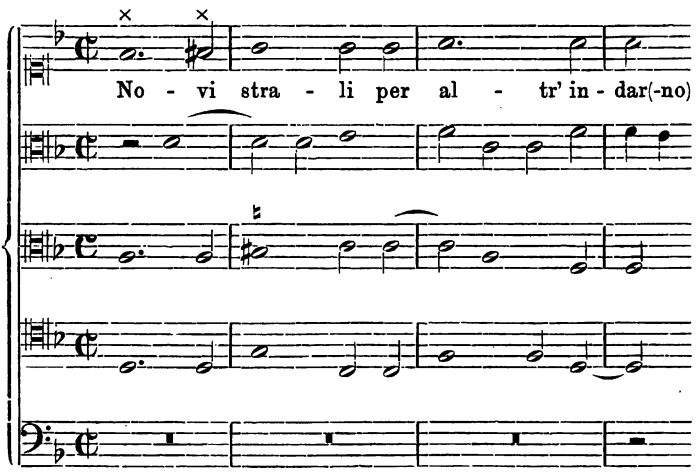
(Siehe Lasso, I° libro di Madrigali a 5 voci, 1555.)

die Schritte ♮ ♭ *a* und *c cis d* lassen sich hier deutlich erkennen. Noch klarer tritt der »umschriebene Sekundschritt« in folgendem Zusammenklang heraus:



(Aus Giulio Fiesco, I° libro di Madrigali a 4 voci, 1554. »Barbara e dura«.)

Der »direkte chromatische Sekundschritt« findet sich auf fast allen Tonstufen, am häufigsten angewandt zur Umwandlung und Schärfung der Töne *f*, *g* und *c* in die Leittöne (Unterhalbtöne) *fis*, *gis*, *cis*. Durch diese plötzliche Verwandlung von Moll in Dur (aufsteigend), Dur in Moll (absteigend) — harmonisch gedacht —, entsteht eine auffallende »Kolorierung« der ganzen Harmonie, entstehen Wendungen, die selbst unseren verwöhnten Ohren modern klingen und nichts mehr von diatonischer Starrheit an sich tragen. Man überzeuge sich durch folgendes Beispiel aus Giov. Contino's I° libro di Madrigali a 5 voci, 1560. »Novi Strali«[1].



Am öftesten weist, wie hier, die Oberstimme diesen Schritt auf: ja, ich behaupte geradezu, daß der chromatische Sekundschritt zur allmählichen Herrschaft der Melodie in der Oberstimme das Allermeiste beigetragen hat. Zur Wort- und Tonmalerei hat er sonst merkwürdig wenig Beziehung.

Eng verknüpft mit dem wachsenden Verständnis für die Harmonie ist auch die Entwicklung der Dissonanz, die Anwendung übermäßiger und verminderter Intervalle im Zusammenklang. Sie dient bei den Alten sehr oft tonmalerischen Zwecken. Ihr Gebrauch in der weltlichen Musik ist nachweislich älter als das Madrigal. Schon die Vorläuferin des Madrigals, die Frottola, weist Dissonanzen auf, frei eintretende, durchgehende und dissonante Fortschreitungen besonders in den Kadenzen (sp. der phrygischen Kadenz)[2]. Fast alle Intervalle, selbst die verbotensten, finden sich

[1] »Novi« wird sonst selten mit dem chromatischen Halbtonschritt (×) illustriert.

[2] Quarten-Fortschreitungen (-Parallelen).

bei den Frottolisten im Gebrauch, und ihre Zahl vergrößert sich noch durch das Hinzutreten der Accidentalien[1].

In der Frottole lagen auch die triebkräftigen Keime der Wortmalerei. Das Madrigal hatte von ihr dieses Ausdrucksmittel mit der teilweisen Struktur-Ähnlichkeit ererbt, und behielt es als sein vornehmstes Kunstmittel dauernd bei. Die Frottolisten setzten alles daran, Text und Musik in möglichst große Übereinstimmung zu bringen, und eben diese Vorliebe für Wortmalerei finden wir auch bei den Madrigalisten besonders der zweiten Hälfte; sie erreicht ihren Gipfelpunkt zur Zeit der Einführung unmittelbarer Chromatik (*as*, *des*, *dis*, etc.), denn auch diatonfremde Töne benützte man mit fast peinlicher Regelmäßigkeit zur Illustration von Worten wie »nuove« »aspre vie« etc.

Es ist hier der Platz, die verschiedenen Formen der Textmalerei aufzuführen: Die Hexachordsilben *re*, *la*, *sol*, *mi*, *fa*, *ut* in den verschiedenen Worten der italienischen Sprache wie in *res*piro, *sol*o, *sol*etto, *mi*sero, pflegte man, so oft sie wiederkehrten, mit den entsprechenden Tönen zu charakterisieren. Ferner reizte der Gedankeninhalt einzelner Worte des Textes die Madrigalisten zu musikalischen Anspielungen. So markierten sie die Worte ostinato, lunghi, stabile, io non muto pensiero durch längeres Aushalten einer Stimme, respiro, sospiro durch Pausen. Io non posso trennten sie durch eine Pause, um die gänzliche Ermattung darzustellen. Quint- und Oktavensprünge wandten sie an auf cielo et terra, Läufe auf corso, discenderanno, vento, pioggia, muovo, fiumi, riso, ridere, caccia, vivo, dardo, saetta, strale, fiamma, foco, gioia, melismatische Figuren und Wiederholungen auf breve, poco a poco, mille volte, canto, hohe und tiefe Stimmlage auf die Worte bassi, alto, quà, giù. Speziell die Chromatik — dissonante Intervalle und die alterierten Töne — diente zur eigentlichen Tonmalerei, der Schilderung von Seelenstimmungen[2]. Hier spielt auch bereits *die Harmonie* eine große Rolle, indem die einen auf »stanco« schwere wichtige Akkorde, auf »un punto« die Generalpause, andere aus ähnlichen Anlässen übermäßige Dreiklänge, sogar freie Septakkorde[3], Parallelen, Auslassen einer Stimme (»mancando«), weite Stimmlage (»lontana«, »lontananza«) anwenden. Chromatismen lassen sich vorzüglich nachweisen auf Worten, die Liebe, Schmerz, Trauer,

---

[1] Rud. Schwartz, Viertelj. f. Musikwissenschaft, 1886, II, S. 456 und 1893, IX, S. 11.

[2] Den Halbtonschritt finde ich, wie gesagt, zur Illustration seltener benützt (bei Verdelot, II° libro d. M^li a 4 voci, 1537 auf die Worte »il mio grave lamento«, Arcadelt, III° libro d. M^li a 4 voci, 1539 »o mia dura passione«, »mi distrugge« etc.), aber bei den älteren Madrigalisten immer noch mehr als bei den späteren.

[3] Wie geht erst Monteverdi vor!

Rätsel, wie vor allem über die Erstanwendung der Chromatik, einigen Aufschluß geben. Und prüfen wir seine Kompositionen auf Chromatik, so findet sich thatsächlich viel Beachtenswertes. Daher wenden wir uns jetzt zu Willaert's Schöpfungen, wobei wir uns freilich — eben wegen seines Lehrverhältnisses zu den späteren Meistern — nicht bloß auf die weltliche Musik beschränken dürfen.

Die ersten Fragen, die wir uns da zu stellen haben, müssen wohl allgemeiner Natur sein: Hat in der Zeit von 1530—40 die Musik-Theorie mit den griechischen Tongeschlechtern bereits Fühlung gewonnen? Kannte schon Willaert die Bestrebungen gegen die alte Lehre? Hat er vielleicht als Lehrer seinen Schülern Auskünfte darüber gegeben? Daß die Theoretiker schon längere Zeit vor dem Auftreten der Chromatik sich mit den antiken Tongeschlechtern eingehend beschäftigten, ist aus einer Anzahl von Versuchen und Schriften aus der Zeit um 1500 nachzuweisen. Es findet sich der griechischen Musikpraxis gedacht bei Franchino Gafori (1451—1522 »Theoricum opus musicae disciplinae«), der dem Boëtius folgt, bei Ramis (1440—1526)[1], Spartaro [(1460—1541), bekannt aus dem Streit gegen Burci und Gafori][2] und vielen anderen[3]; besonders verdient beachtet zu werden, daß man sich spekulativ mit mathematischer Musik, mit der Tonmessung und der Herstellung harmonisch brauchbarer Intervalle (Temperatur) beschäftigte, dabei aber ganz in den griechischen Theoremen verfing[4]. Nun hat aber Willaert entschieden die Musik auch wissenschaftlich betrieben, wenn uns gleich von seinen Studien nichts Schriftliches erhalten ist[5]. Das können wir mehrfach belegen. So mit einem Schüler von Willaert, Zarlino, der in seinem streng theoretischen Werke »Dimostrazioni armoniche« (1571) Willaert als Hauptunterredner und Belehrer figurieren läßt und mit Artusi, der in seinen »Imperfettioni della moderna musica« (1600—1603) von Willaert sogar eine höchst merkwürdige Komposition als Exempel abdruckt. Zarlino's Vorgehen ist immerhin bemerkenswert, wenn schon für Willaert's Beschäftigung mit den Alten nicht allzu beweiskräftig, da es sich auch denken ließe, daß Zarlino den Namen seines verehrten Lehrers lediglich nur deshalb an die

[1] Der erste, welcher die Notwendigkeit einer Temperatur aufstellte [siehe Burney, General hist. of M. (III, 155)].

[2] Fétis, Biographie universelle des musiciens, VIII, 76.

[3] Pietro Aron (1490 bis ca. 1550) und Lodov. Fogliano (1520, »Musica theorica«, darin ein Kapitel: »de utilitate toni maioris et minoris«, wo zum erstenmale die große Terz und der Unterschied des großen und kleinen Ganztones im modernen Sinne festgestellt werden).

[4] Vergl. Kurt Benndorf, »Sethus Calvisius als Musiktheoretiker«, Viertelj. f. M., 1894, X, 415 ff. (es ist hier eine kurze Entwicklung der Theorie des 16. Jahrhunderts gegeben).

[5] Vergl. C. v. Winterfeld, »J. Gabrieli«, I, 70.

Spitze seines Werkes setzte, um sich mehr Ansehen und Gewichtigkeit (Glaubwürdigkeit) zu verschaffen. Auch finden wir dieses Hervorkehren des Lehrverhältnisses zu Willaert bei verschiedenen Komponisten, die seine Schüler waren[1]. Um so interessanter und auffallender ist Artusi's Zeugnis. Dieser, ein ausgesprochener Feind der Neuerer, richtet in dem genannten Werk[2] seine Angriffe fast ausschließlich gegen Monteverdi[3]. In Zwiegesprächsform (Luca und Vario) behandelt er eine Reihe von fremdartigen Tönen *dis*, *des*, *as* und den chromatischen Sekundschritt *e* — *es*, die er in den Madrigalen von Rore und Gabrieli gefunden hatte,

(fol. 15)

und kommt zu dem Schluß, daß die moderne Musik eine Mischgattung sei (aus den drei alten Geschlechtern gemischt), »una mescolanza«[4]. Schon auf den ersten Seiten seines Werks läßt er sich über die diatonfremden Töne (*dis*, *as* etc.) sehr heftig aus, zieht mit großer Umständlichkeit Orgel und Cembalo zu Rate (fol. 15 und 16), und bringt (fol. 21[a]) ein Duo von Willaert[5]. Er bemerkt dazu: »Einst habe dieser zweistimmige Satz ... Bewunderung erregt, und heute noch werde er bei jedermann Staunen hervorrufen; es sei wahr, daß er in der Septime schließe, doch das scheine nur so, wenn man ihn nämlich aufmerksam prüfe, müßte man finden, daß der Schein trüge und dieser Gesang Meister Adriano's .... dennoch in der Oktave schließe, nnd nicht in der Septime, wie es eigentlich den Anschein hätte. Damit man aber bequemer und besser erkennen möge, gebe er hier davon eine Kopie zum besten, welche getreulich dem Original Meister Adrians nachgebildet sei«[6]. — Folgt:

---

[1] z. B. Nicola Vicentino: *Dell' unico Adrian Willaerth discipulo* Don N. V. Madrigali a 5 voci ... libro Primo. — Alessandro Romano, »Le Sirene«. Dedikation: »... Adriano e con lui Cipriano, dei quali io sono indegno discepulo«.

[2] Der volle Titel lautet: *L'Artusi* | overo | *delle Imperfettioni* | *della moderna musica* | Ragionamenti dui | Ne' quali si ragiona di molte cose utili, e necessarie alli | Moderni Compositori | . — — — Ven. appr. Giac. Vincenti, 1600.

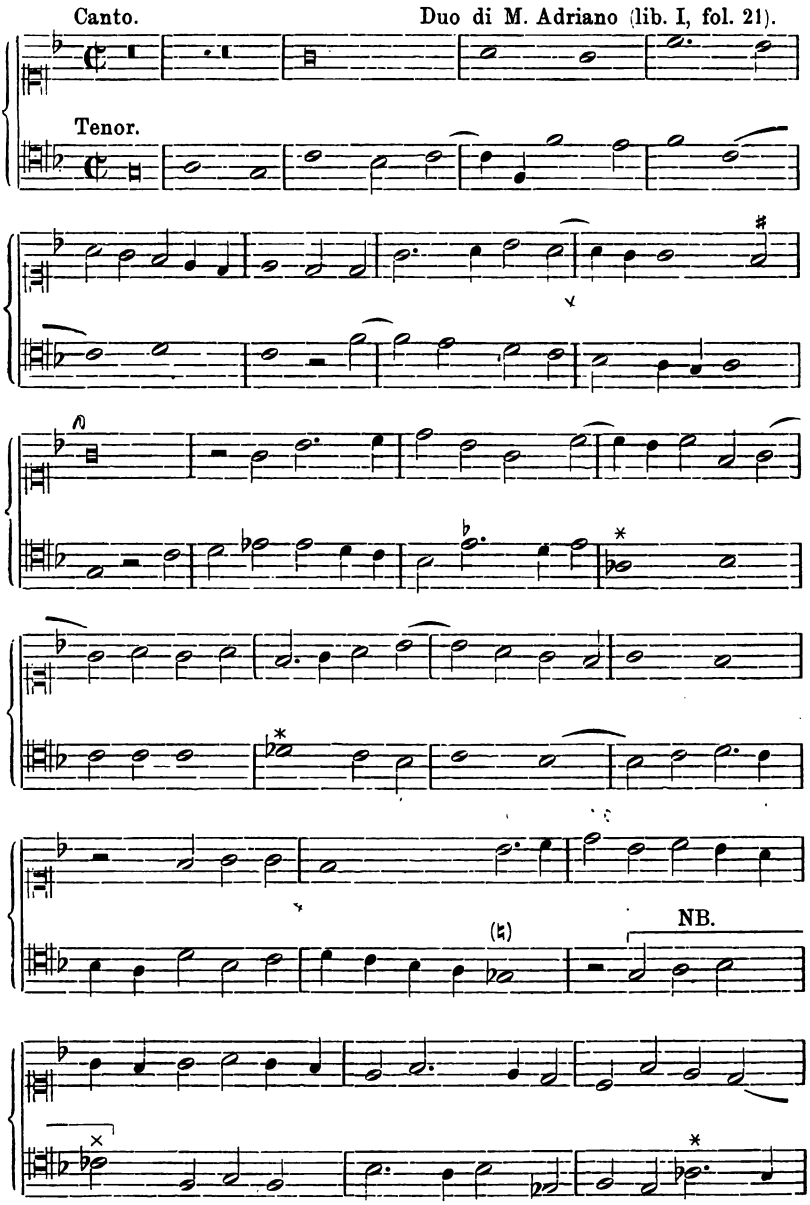
[3] Emil Vogel, Claudio Monteverdi. Leipzig 1887, Breitkopf u. Härtel und Viertelj. f. M., 1887, 326 ff.

[4] Vergl. das früher Gesagte S. 8 u. 22.

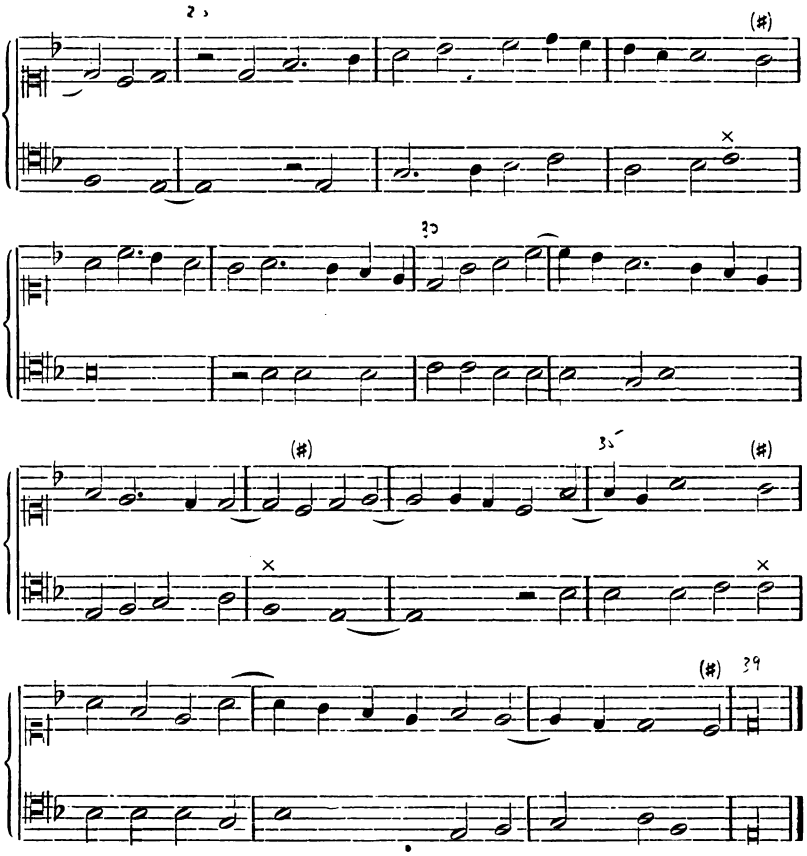
[5] Das Exemplar der Augsburger Stadtbibliothek ist defekt, es fehlen gerade die vier für uns wichtigsten Blätter. Benutzt wurde daher ein Exemplar der Kgl. Bibliothek in Berlin.

[6] fol. 21[a]: Luca: »... per hora attendiamo à questa Cantilena di M. Adriano, che ueramente fu un bellissimo pensiero«.

Vario: »Fu di maraviglia all' hora, et adesso farà stupire qualch' una che più non l' ha ueduto, nè sentito nominare; è vero che fornisce in



settima, apparente, come voi detto già hauete; ma se voi uorremo con lo intelletto bene essaminarlo, ritrouaremo che la uista uiene ingannata; et che questa Cantilena fatta da M. Adriano (huomo singolare à nostri tempi), fornisce in ottava, et non in settima, com appare; et acciò meglio potiate vederla à uostro comodo, ecco che ui faccio dono di una Copia, fedelmente dallo originale di mano di M. Adriano copiata«.



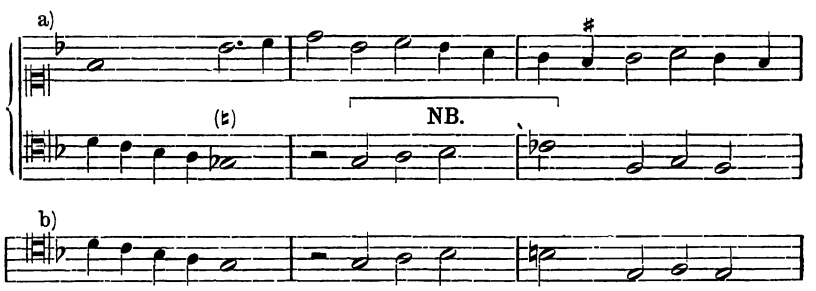
Es schließt dieses Stück also augenscheinlich in der Septime. Aber nicht allein dies; was uns näher betrifft, wir finden hier im Tenor drei verbotene, diatonfremde Töne, *as*, *des*, *ces*[1], während der Cantus rein diatonisch fortschreitet. Angenommen, dieses Duo stamme thatsächlich von Willaert — und wir wollen vorderhand Artusi's Versicherungen glauben —, so werden wir uns doch fragen, welche Gründe Willaert zur Komposition eines so seltsamen Tonstückes bewogen haben. Darüber kann man verschiedener Meinung sein. Vorausgeschickt sei, daß nach Artusi (a. a. O., fol. 20[b]) es den Titel »Quidnam ebrietas»[2] trägt. Das sind

[1] Das *ges* (im Takte vor NB.) ist wohl als Warnungszeichen aufzufassen, d. i. als ein »nicht *gis*!«

[2] Nach dem bei Artusi (fol. 23[a] ff.) abgedruckten Briefe des Giovanni Spadaro (!) an D. Pietro Aron stammt das Duo mindestens aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, also aus den früheren Lebensjahren Willaert's (geb. ca. 1485). Besagter Brief trägt das Datum »9. September 1524« und beschäftigt sich sehr eingehend mit dem fraglichen Stück.

die Anfangsworte einer Ode des Horaz[1]. Die Komposition selber hat keine Textunterlage. Winterfeld und Ambros sagen nun einmütig, daß das Duo nicht als »Kunstwerk, sondern als ein grundgelehrter Spaß« aufgefaßt werden müsse, als ein Spaß, »mit dem Willaert seine tonspaltenden, tonmessenden, vom Phantome des ‚großen' und ‚kleinen' Semitoniums gequälten Freunde neckte und verwirrte«. Den Text (!) für jenes musikalische Problem, sagt Ambros[2], habe er nur als witzige Anspielung gewählt. Es soll ja das Tonstück die Wirkungen der Trunkenheit, also einen Berauschten darstellen, der bald hier- und dorthin taumelnd, sich nicht mehr recht auf den Beinen zu halten vermag: die Unterstimme verliert dabei in harmonischer Beziehung mit der oberen den gesetzmäßigen Zusammenhang, so daß sie in der Untersepte zu schließen scheint, »ein Übelstand, der bei der Ausführung sich dadurch behebt, daß die Untersepte, wenn der Sänger die Regel genau befolgt, nur konsonierende Intervalle auszuführen, sich endlich vermittels der danach nötig gewordenen Erniedrigungen um einen ganzen Ton tiefer findet, als sie geschrieben steht, das *d* der Oberstimme also mit dem doppelt erniedrigten *e* der Unterstimme eine Oktave bildet«[3].

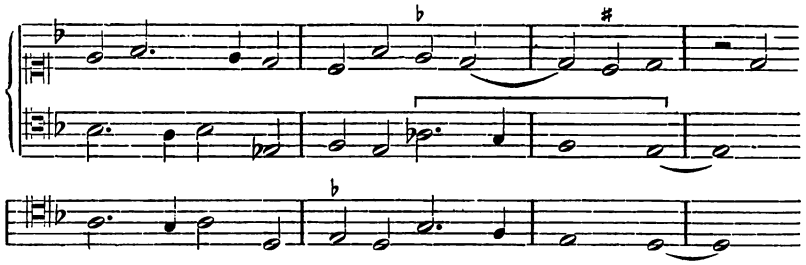
Nun hängt die ganze Verwicklung des Satzes von einer einzigen Stelle ab: von der kurzen Phrase *g* bis *f* (Takt 20 und 21, im Tenor). Vermeidet man hier die direkte verminderte Quinte (*ces-f*) im dritten (siehe unten) und die indirekte verminderte Quarte (*as-e*) im fünften und sechsten Takte, so erhält man die harmonisch notwendige Ganztonverschiebung der Unterstimme. Man sehe das Beispiel b):



[1] Sie ist weder in die Horaz-Ausgabe von Reller und Häußner (Leipzig, G. Freytag, 1885) noch in die von Carl Herm. Weise (Leipzig, Tauchnitz, 1853) aufgenommen.

[2] Ambros, III, S. 524 und S. 56 (schreibt beidemale »Quid*non* ebrietas«).

[3] Winterfeld, Gabrieli I, 70.



Auch Artusi geht auf die NB.-Stelle näher ein und hebt die Tragweite derselben für den Verlauf des ganzen Satzes hervor: »Stà però tutta la dificoltà di questa Cantilena in quelle poche di figure Cantabili« (fol. 25). Er giebt aber dann eine ziemlich unklare Erläuterung, die zeigt, daß er doch den Angelpunkt der Sache nicht erkannt hat.

Merkwürdigerweise findet sich die Willaert'sche Komposition nur bei Artusi citiert, obwohl sie, wie anzunehmen, bei ihrer Originalität und Bedeutsamkeit die Aufmerksamkeit sämtlicher Theoretiker erregt haben müßte. Aber weder Vicentino, noch Glarean, noch Zarlino wissen etwas davon; sie würden keinen Augenblick gezögert haben, sie in ihre Lehrbücher aufzunehmen. Das ist für die Autorschaft Willaert's jedenfalls bedenklich. Die leidenschaftliche Kampfesart des Artusi ließe es schon erklärlich finden, daß er zu einem Betrug seine Zuflucht genommen und das Citat, um nur recht drastisch die Gegner zu widerlegen, dem allverehrten Lehrer in die Schuhe geschoben hätte. Gesetzt aber, wir thäten Artusi mit dieser Anschuldigung Unrecht, so müßte doch erst festgestellt werden, welchen theoretischen Hintergrund das Willaert'sche Stück hatte, d. i., was der Verfasser mit seinem »grundgelehrten« Scherz eigentlich beabsichtigte: ob er seine tonmessenden, in griechischen Problemen forschenden Freunde necken wollte, wie Ambros meint, oder ob er den Aristoxenischen Lehrsatz beweisen wollte, daß der Ton in zwei gleiche Halbtöne, die Oktave in deren zwölf zerfalle, wie Winterfeld[1] behauptet im Sinne Artusi's.

Meiner Ansicht nach haben beide, Ambros und Winterfeld, mit ihren Aufstellungen das Richtige getroffen. Denn erstens giebt das Duo, wenn es wirklich authentisch ist, den klarsten Beweis für den Einfluß der humanistischen, antikisierenden Bewegung auf die musikalische Theorie, für das lebhafte Interesse der Gelehrten des 15. und 16. Jahrhunderts, Willaert nicht aus-

[1] Winterfeld, a. a. O., I, 70. (»Ein Beispiel scherzhafter Art zu belehren«.) W. folgt dem *Artusi*, fol. 20b: » . . . che habbino opinione di seguitare Aristosseno, che dividea il Tuono apunto in due parti eguali: Argomento certissimo . . . darà quella Cantilena . . . di M. Adriano . . .«

geschlossen, an den bei den Griechen und im frühen Mittelalter blühenden, im späteren aber den Temperatur-Versuchen koordinierten (mathematischen) Tonbestimmungen; zweitens haben wir in ihm das erste Dokument eines praktischen Lösungsversuches der durch die musica ficta angerichteten Verwirrung[1] und drittens könnte mit diesem Duo der praktisch und klar denkende Willaert recht gut auf humorvolle Weise seine persönliche Ansicht darlegen haben wollen, daß er alle Tonspalterei, alle *as*, *des*, *ces*, *ges* etc. für Illusion und von *gis*, *cis*, *h*, *fis* etc. eigentlich nur dem Namen, nicht dem Klange nach verschieden halte, . . . könnte er, — und das dem *ces* zu substituierende ♮ *h* spricht dafür, — haben beweisen wollen, daß also thatsächlich nur zwei Halbtöne innerhalb des Ganztons, somit deren zwölf in der Oktave möglich seien, und daß der Sänger, der die Regel befolge, nur Konsonanzen zu singen, selbst den grammatisch unmöglichen Tonsatz »Quidnam ebrietas« in korrekter Weise auszuführen im stande sei. Es wird niemandem entgangen sein, daß in der Willaert'schen Idee der Grundsatz der modernen gleichschwebenden Temperatur bereits in nuce ausgesprochen ist. Vielleicht stehen sie beide miteinander in Verbindung. Sind doch gerade um 1500 zahlreiche (sog. »ungleichschwebende«) Temperaturen aufgetaucht. Ich erinnere nur an Bartholomaeus Ramis, A. Schlick, Pietro Aron und Fogliani.

Mit der Annahme der Echtheit des Duos wäre auch die Frage, ob Willaert von den antikisierenden Versuchen seiner Zeitgenossen Notiz genommen, natürlich gelöst. Aber nicht allein dies. Durch den Gebrauch der beiden Chromas *des* und *as* wäre auch erwiesen, daß Willaert schon frühe, wo nicht früher als alle anderen Meister, Chromatismen, wenn auch nur negativ, anwendete. Das steht ja zweifellos fest, daß ihm schon ob seines Lehrverhältnisses zu den Chromatikern Rore und Vicentino in der musikalischen Revolutionsperiode eine erste Rolle als intellektuellem Förderer derselben zukommt. Dafür haben wir Zeugnisse späterer Schriftsteller. Vicentino[2] bezeichnet seinen Lehrer geradezu als den «Wiederauffinder einer neuen Kompositionsart«, was freilich ein wenig tendenziös klingt. Es ist auch nicht ganz klar, wo im ersten Buche der Madrigale von Vicentino die »nuovo modo« gesucht werden soll. Der Komponist setzt die Accidentalen mit großer Präzision

---

[1] Der später z. B. Vicentino zum Opfer fiel.

[2] Vicentino schreibt auf das 1. Buch seiner fünfstimmigen Madrigale (1546): »composti *al nuovo modo* dal celeberrimo suo maestro (Adriano Willaert) *ritrovato*« (!). Die Dedikation dieses Werks sagt ausdrücklich, »die vergangenen Zeiten sind armselig, der echten (musikalischen) Harmonien bar gewesen; jetzt aber, nachdem diese mit großem Genie von meinem Lehrer wieder gefunden, nicht mehr!« (»delli veri concenti musicali con fatica et ingegno del mio maestro ritrovati«).

bei und legt den Text singgerecht unter; nur einigemale entsteht ihm mittelbares Chroma. Es wäre also nur denkbar, daß er diese spärlichen Freiheiten mit der erwähnten Bezeichnung »n. m.« ankündigen wollte. Ein »nuovo modo« im Sinne des Wortes ist aber die mittelbare Chromatik, welche sich ja bei vielen Zeitgenossen Willaert's findet, noch nicht.

Beweiskräftig für Willaert's Teilnahme an den fortschrittlichen Bestrebungen seiner Zeit sind aber die in seinen kirchlichen Werken unverkennbar absichtlichen Freiheiten gegen die reine Diatonik. Melodisch freiere Gestaltungen findet man da allerdings nur selten[1], aber in harmonischen Beziehungen ist Willaert ganz eigen. Da bringt er die auffallendsten Bildungen, die für seinen entwickelten Klangsinn ein gewichtiges Zeugnis liefern. So gebraucht er, wie Ambros citiert[2], im »Pater noster« [in Musica quatuor vocum, Motecta vulgo appellant, Venedig, Ant. Gardano 1545, II° libro (Venezianische Ausgabe)] die übermäßigen Dreiklänge (in der Stammlage und Versetzung) $\overset{a}{\overline{cis}}\ \overset{f}{}$ und $\overset{b}{fis}\ \overset{d}{}$, mit »frappant trefflicher Wirkung«[3]. Melodisch interessant ist die Stelle $\overline{fis\ f\ a\ b\ c}$ auf die Worte »coelis in coelis« im Diskant des gleichen Werkes. Auch sein »Ave Maria« (ebenda) sticht durch Farbenprächtigkeit und Kühnheit hervor.

In seinen weltlichen Kompositionen herrscht die mittelbare Chromatik. Das Material, welches uns hier zur Verfügung steht, besteht in der »Musica nova, 1559«[4], den »Canzone Villanesche a 4 voci, 1545«, den »Madrigali a 4 voci, 1563«, und einer Anzahl von Madrigalen, die in Sammelwerken, vornehmlich in den

---

[1] Der ungefähr gleichzeitige Kirchenkomponist de Orto (Du Jardin), ca. 1500, ist in diesem Punkte weit kühner. Vergl. Ambros, Gesch. d. M., III, S. 259: »Bemerkenswert ist auch noch, daß de Orto die Accidentalen häufiger und sorgsamer als sonst ein Zeitgenosse beischreibt, wobei merkwürdig kraftvolle Harmonien, aber gelegentlich auch schwierige Tonschritte herauskommen (♭ *e*—♯ *f* u. dgl.)«.

[2] Vergl. III, 522 und 112.

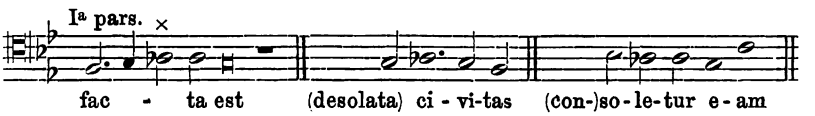
[3] Allerdings hat, fügt Ambros hinzu (III, 120), die Nürnberger Ausgabe des Petrejus dieselben Noten (♯ *f*, ♯ *c*) blank, aber sicher gegen Willaert's Meinung, der jene Venezianer Ausgabe (1545) — er war um diese Zeit persönlich in Venedig — selbst überwachen konnte und mutmaßlich überwachte.

[4] Befindet sich gleich den drei übrigen oben angezogenen Werken in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. — Ich werde in der Folge bei zahlreichen Sammelbänden und Madrigalbüchern, die ich für die vorliegende Arbeit aus dieser Bibliothek benützen konnte, den Fundort gewöhnlich nicht mehr angeben. Im übrigen ist derselbe mit Hilfe der musterhaften Bibliographie der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens von Dr. Emil Vogel (1892) jederzeit leicht festzustellen.

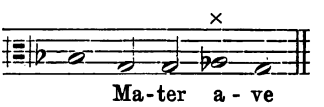
Madrigali della Corona »La eletta di tutta Musica intitolata Corona, I° libro, a 4 v., 1569«, enthalten sind. — Jedenfalls stammen die meisten Madrigale Willaert's sämtlich aus einer viel früheren Zeit, als die Zahlen hier angeben; denn es tauchen beispielsweise verschiedene in dem Madrigalbuche von 1563 enthaltene Stücke schon 1536/37/38 in Verdelot'schen Madrigalbüchern auf.

Die »musica nova« enthält Madrigale und Motetten. Die Vorzeichnung ♯ und ♭, die sich auffallenderweise nur in den Motetten findet, und einige harmlose Freiheiten eingerechnet, stieß ich auf wiederholtes Chroma · [auch wieder fast nur in den Motetten (!)].

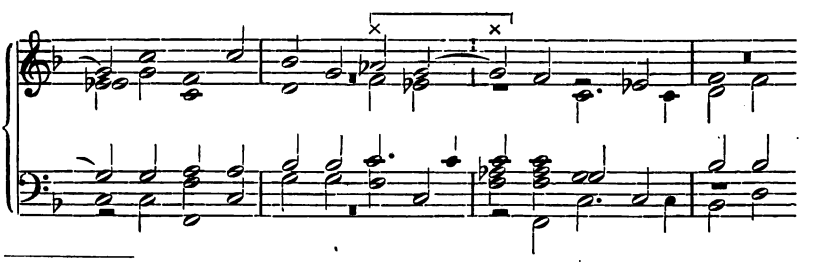
Freie Einsätze zeigen sich angewendet in: »Cognoscimus domine« (Mot.) mit *fis* (im Quintus), »Patres nostri« (Mot.) *fis* (Baß), »J vidi in terra« (in »Amor, senno, valor«, IIª pars, Madr.) *cis* (Quintus), »J begli occhi« (in »Questi son que' begl' occhi«, IIª p., Madr.) *cis* (Cant.), desgleichen *cis* in den Madrigalen: »Laura mia sacra«, »Tengan dunque«, »Per divina bellezza«. — Freiere Stimmführung: *fis-a* in der Mot. »Beati qui persecutionem« (Cantus) und im Madr. »Jo mi riuolgo« (Cantus). — Den chromatischen Ton »*as*« finde ich in den Motetten: »Aspice domine« sowohl im ersten als zweiten Teil des Cantus (*b/es* verzeichnet).



und »Virtus sancti spiritus« (IIª p. zu »Praeter rerum seriem«). Altus.



Dann aber vor allem im Madrigal: »Amor, senno, valor« (IIª p. zu »J vidi in terra« [1].



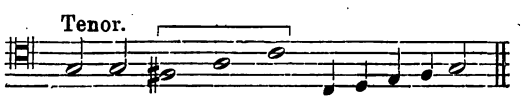
[1] Ich gebe die Stelle Raumes halber im Auszug.

Wir haben hier (×), modern zu reden, *F*-moll vor uns, das beidemale nach *C*-moll schreitend von eigentümlicher Wirkung ist. Das »*as*« steht fraglos mit dem Texte in Beziehung. Denn dieser[1] — er ist von Petrarca — lautet:

». . . Amor, senno, valor, pietate e doglia
Facean piangendo un più dolce concento
D'ogni altro che nel mondo udir si soglia: . . .«

Das heißt wörtlich: »Liebe, Einsicht, Mut, Mitleiden und Schmerz erzeugten klagend einen Akkord, der süßer war, als jeder andre, den man in der Welt zu hören pflegt« (Lauras Klage). Der Ton »*as*« liegt auf den Worten »udir«. Die zarte Anspielung mit *F*-moll auf das vorangehende »concento« ist ein feiner Zug und für das Streben nach erhöhterem, leidenschaftlicherem Ausdruck charakteristisch. Wer denkt da nicht unwillkürlich an Willaert's Schüler Cyprian de Rore, bei dem sich solche Momente außerordentlich scharf gezeichnet finden! Es wäre für die Lösung der Erstanwendungsfrage von Wichtigkeit, das Jahr festzustellen, aus dem obengenanntes Madrigal stammt, da ja, wie bekannt, Willaert'sche Madrigale schon in Werken vor 1540 enthalten sind.

Übrigens geht schon aus den frühesten Madrigalstimmbüchern hervor, daß auch die Zeitgenossen Verdelot, Arcadelt, Const. Festa und Maistre Jhan sich hin und wieder mittelbarer Chromatik, besonders des chromatischen Sekundschritts, in oft auffallender Weise bedienen. Im II° libro di Madr. a 5 v. 1538 (!) Verdelot's findet sich bereits die freiere Behandlung der Subsemitonien, z. B. *cis e cis*, *a $\overline{cis}$ a*. Auch schon äußerlich im Drucke sind in diesem Buche die Accidentalen bei den Kadenzen großenteils sorgfältig beigefügt. Wichtig ist folgende Stelle im Madr. »Tanto alto sei signor« von Adrian[2] als Beleg für dessen Handhabung mittelbarer Chromatik:

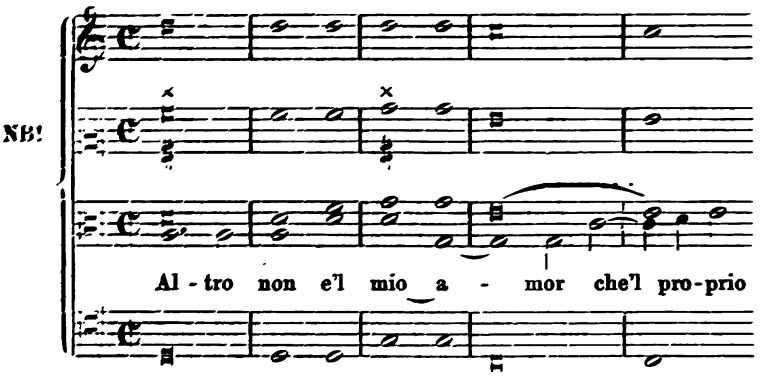


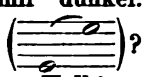
d. i. die verminderte Quinte in der Melodieführung! Man sehe auch den Anfang in »Altro non e'l mio amor« von M. Jhan:

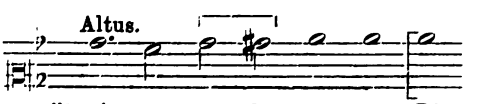
---

[1] Siehe Giacomo Leopardi, »Francesco Petrarca, Rime«, Milano 1893. Sonetto CV. S. 161.

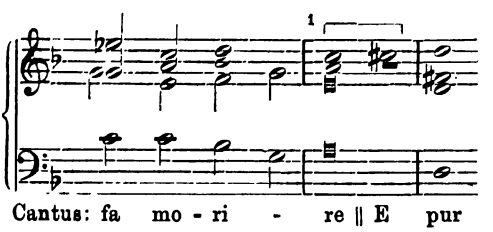
[2] Mit »Maître Adrian«, »Adrianus«, »Adriano« ist stets Adrian Willaert gemeint.



Die ♯ (NB!) stehen so Original! Ihr Zweck ist mir dunkel. Warnungs- oder ad libitum-Zeichen oder pro ligatura ()? — Im gleichen Madrigal findet sich auch der chrom. Halbtonschritt auf die Worte: »*e altro duol*« — Im II° libro di Madr. a 4 v. 1537 von Verdelot beachte man das Verdelot'sche Stück: »Quando madonna«: *g f fis g* (Cantus), desgleichen »Amor mi fa morire« von Willaert: *a ? ♮ c.*



und



und im M. »Signora dolce« von Willaert: *b ♮* (Cantus). In dem Band III° libro di Madrigali a 4 v. 1537 von Verdelot: »O dolce notte« (Verdelot) zeigt sich ein freier Einsatz mit »*cis*« im (Cantus), die Fortschreitung »*d c cis e*« im Tenor, in »Come posso dir io« (von Verdelot) der verminderte Quartsprung *cis f*. Dagegen ist in dem uns erhaltenen frühesten Madrigalwerk: *Madrigali novi*,

[1] Man sieht, daß der Tonsetzer das *c* in *cis* verwandelt, um musikalisch die Verscäsur:

»Amor mi fa morire« || »E pur il vo seguire«

möglichst drastisch zu markieren, ein Verfahren, dem wir bei späteren Komponisten der Zeit sehr häufig begegnen.

I° libro de la Serena 1533[1] (a 3/4/6 v.) von Chromatik keine Spur zu entdecken. In den »Canzone Villanesche alla Napolit. I° libro, a 4 v.« 1545 bringt Willaert mittelbare Chromatik nur durch freie Einsätze. Sein Buch vierstimmiger Madrigale (1563) ist mir leider unbekannt. Daraus kenne ich nur 11 (von 20 Madrigalen) aus anderen Werken. Sein Madrigal: »Gia mi godea felici« (Tenor) [La eletta di tutta la Musica intitolata Corona, I° libro, 1569] weist den chromatischen Halbtonschritt auf (♮ *c cis d*). Die übrigen 10 Stücke, die ich finde bei Gero (I° libro di Madr. italiani a 2 voci, 1541), Parabosco (1546), Girolamo Scotto (I° l. d. Madr. a 4 v. 1542) und in den Werken II°, III°, IV° libro d. M. d. Rore haben nur unbedeutende Chromatismen.

Es zeigen sich also in Willaert's Kompositionen, besonders in den kirchlichen der früheren Schaffens-Periode mit dem chromatischen Halbtonschritt, Freiheiten, die auf eine freie Kunstanschauung entschieden hindeuten. In Madrigalen aus der späteren Periode verwendet der Meister mit der Einführung des »*as*« direkte Chromatik, und zwar wiederholt aus tonmalerischen Tendenzen. Das steht folglich unverrückbar fest: Willaert ist Chromatiker. Gesetzt nun aber, wir würden in den genannten Madrigalen gar kein Chroma angetroffen haben, so müßte uns doch des Meisters Lehrverhältnis zu den excessivsten Chromatikern aus der Mitte des Jahrhunderts stutzig machen und die Vermutung nahe legen, daß Willaert antidiatonischen Gelüsten wenigstens nicht abhold war.

Ich wende mich zu den übrigen mittelbarer oder unmittelbarer Chromatik sich bedienenden Madrigalisten vor 1540.

Unter ihnen kommt zunächst der genannte Verdelot († 1564) in Betracht. Auch er benutzt schon frühzeitig (1536—38) den chromatischen Halbtonschritt und eine freiere Bewegung der Subsemitonien. In seinem »I° et II° libro di Madr. a 4 v. 1540« findet sich die chrom. Sekunde wiederholt; dagegen ist in dem Buch sechsstimmiger Madrigale vom J. 1546 nichts Auffälliges.

Das einzige uns zugängliche Madrigalbuch von Festa, I° libro a 3 v. 1556[2], zeigt nirgends auch nur eine Spur von Chromatik; es sind sogar die Accidentalien (♯) geflissentlich vermieden. Das Buch[3] ist eine Neu-Auflage (Festa starb bereits 1545). Um so eigentümlicher treten die in das III° libro di Madrigali a 4 v.

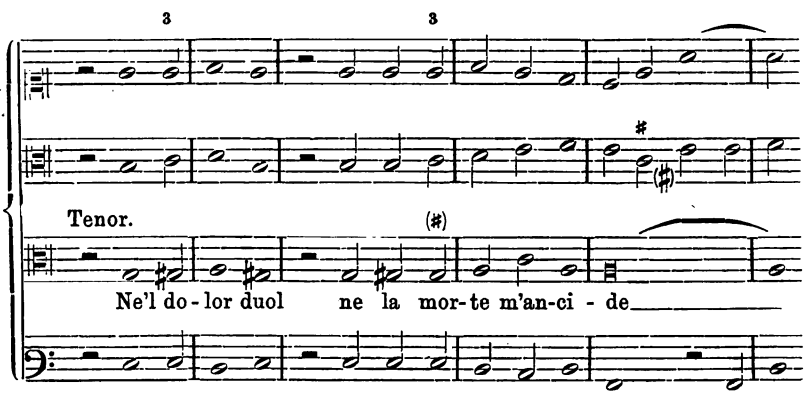
---

[1] Nur Superius und Bassus. Sie enthalten Madrigale von Carlo, Const. Festa (!), Maistre Jhan (!), Jac. de Toscana und Verdelot (!). Vgl. S. 27.

[2] Das zweite von Festa noch erhaltene Buch betitelt sich ebenfalls I° libro d. Madrigali a 3 v. 1541 (mit 40 Madrigalen Jhan Gero's, sc. Maistre Jhans). Der Inhalt aber ist von der Ausgabe 1551/56 total verschieden (Vogel, Bibliothek, I, 235).

[3] Seine Entstehung reicht wohl in die Kinderjahre des Madrigals zurück.

1539 von Arcadelt[1] aufgenommenen Stücke Festa's hervor. Während sonst in den Arcadelt'schen Madrigalen von Chromatik, nicht einmal von Erhöhungszeichen, etwas zu sehen ist, tragen die Festa'schen entschieden einen antidiatonischen Charakter! Man bedenke das Jahr 1539! Der Gegensatz zwischen Arcadelt und Festa könnte nicht greller hervorleuchten. Vielleicht hat der Herausgeber und Drucker des Buches[2] in bestimmtester Absicht die beiden Komponisten nebeneinander gestellt. Wir stoßen bei Festa jeden Augenblick auf Anzeichen einer freien, von der strengen Diatonik sich loslösenden Kunstanschauung, auf ungebundene Stimmführung, willkürlichen Gebrauch der Unterhalbtöne, auf den chromatischen Sekundschritt und sogar wiederholt auf den Ton »*as*«. Ich lasse hier einige Skizzen folgen: Im Madrigal »Quanto più m'arde« steht der mittelbar chromatische Gang *d cis a cis e f* (Tenor); man beachte den Text —



Die ganze Stelle ist außerordentlich charakteristisch. Daß die Anwendung des übermäßigen Dreiklangs, bez. seiner ersten Versetzung, innerlich mit dem Gebrauch des chromatischen Sekundschrittes zusammenhängt, wird hier evident; man erinnere sich dessen, was Rud. Schwartz von der Rückwirkung der mittelbaren Chromatik auf die harmonischen Verhältnisse sagt. Ohne Zweifel haben auch tonmalerische Tendenzen — »dolor« . . . »morte« — unseren Komponisten auf die kühne harmonische Kombination geführt. Wer denkt da nicht an Willaert, der den übermäßigen Dreiklang gleichfalls mit Absicht gebraucht! Es ist keine Frage,

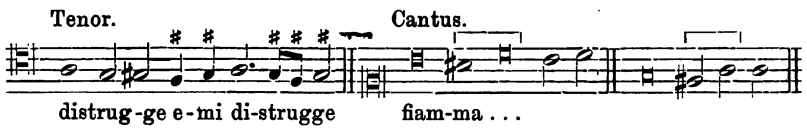
---

[1] Ist wie alle anderen Bücher Arcadelt's unzähligemale aufgelegt worden.

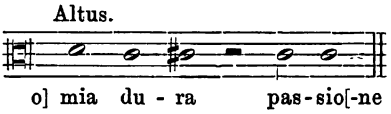
[2] Geronimo Scotto in Venedig.

[3] Der übermäßige Dreiklang ist ohne Zweifel, wie die Sekundschritte im Tenor, bewußte Einführung des Komponisten. Im 3. Takt des Tenor (4. Halbnote) darf analog Takt 1 vielleicht *gis* gelesen werden.

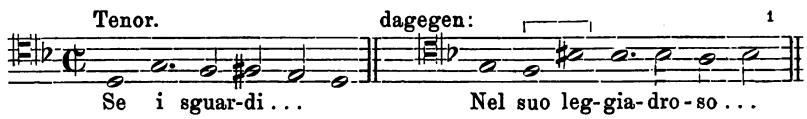
daß, wie dieser in der venetianischen Schule, deren Begründer er war, so sein Zeitgenosse C. Festa als Vorläufer Palestrina's in der römischen Schule für die Verbreitung antidiatonischer Bestrebungen ein wichtiger Faktor war. — Im Madrigal »Amor s' al primo sguardo« finde ich die Chromatismen:



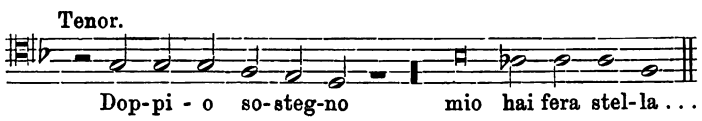
In »So che nissun mi crede« *g fis a c h a* und *a d e fis d* (Tenor).



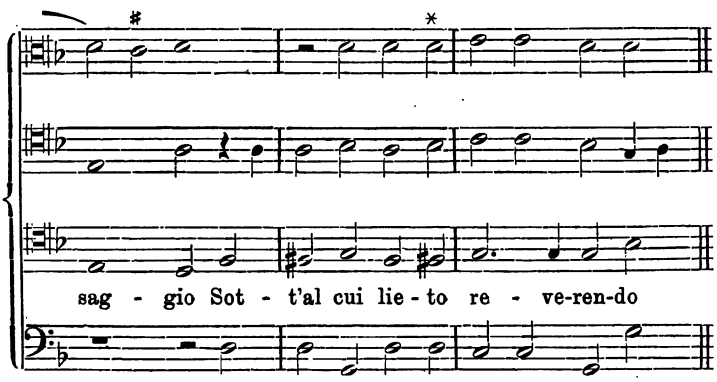
In »Se i sguardi di costei«



»Divelt' el mio bel.« (Tenor) *f fis g* und



dann:

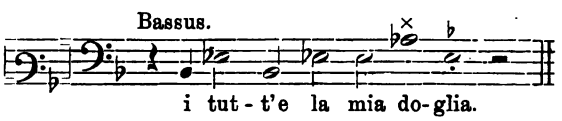


[1] Keine übermäßige Quarte — leggiadroso! ♯ ist hier Warnungszeichen. Man sehe auch das von Burney (Gen. Hist.) aufgenommene dreistimmige Madrigal Festa's (III, S. 246).

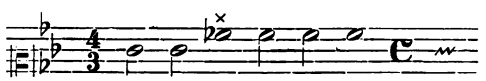
Ferner »*as*« im Baß des Madrigals »Sott' al cui«. Die im IV° libro di M^li a 4 v. (1539) und I° libro di M^li a 3 v. 1559 di Arcadelt abgedruckten Madrigale von Festa sind ohne Chromatik. Das genannte »*as*« nun führt uns auf den Gedanken, ob nicht aus noch früheren Jahren Belege für die Chromatik dieses Komponisten existierten. Denn es wäre nicht unmöglich, daß die in Arcadelt's III° libro aufgenommenen Stücke einem sehr alten, wohl nicht mehr erhaltenen Madrigalbuche entstammten. Es begegnet uns Festa unter allen Madrigalkomponisten (mit Jachet [Berchem]) auch thatsächlich am frühzeitigsten, nämlich als Frottolenkomponist i. J. 1531[1]. Wir haben also Grund, anzunehmen, dass er der erste Komponist war, der den ersten unmittelbar chromatischen Ton *as* bewußt anwendete.

Festa's Name taucht noch in späteren Jahren hie und da auf, meist in Sammelwerken[2]; allein chromatische Töne habe ich bei ihm keine mehr gefunden, wohl aber den chromatischen Halbtonschritt, der ja für die folgenden Dezennien überhaupt charakteristisch wird.

Schon im Jahre 1540 begegnen wir wieder einem Werke, das bei den Meistern Arcadelt und Messer Claudio neben mittelbarer Chromatik den Ton »*as*« aufzeigt. In dem Buche vierstimmiger Madrigale[3] im Madrigal »Per quei occhi« illustriert Claudio Veggio die Worte: »(Tal ch' in la vostra voglia) I tutt' e la mia doglia« in treffender Weise:



Das entspricht unserem *Es*-dur. Welchem Hexachord gehört nun diese Melodie an? Bedeutet sie nicht eine offene Kriegserklärung gegen die altehrwürdige Theorie? Arcadelt bringt in »Dov' ito son'« *as*:



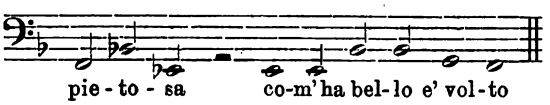
[1] Canzoni Frottole & capitoli Da diuersi Eccellentissimi Musici . . . libro Secondo de la Croce, 1531 (enthält Stücke von Cara, Ferminot, Festa, Jachet, Jannequin, Jordan, Tromboncino u. a.).

[2] So z. B. in den Madrigali da piu eccel. Musici fatti, a 5 v., 1540.

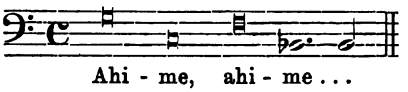
[3] Madrigali di Messer Claudio Veggio, a 4 voci. Novamente Stampati, 1540. Das »Nov. Stamp.« sagt, daß das Buch eine Neu-Auflage und vielleicht schon 1539 erschienen ist. C. Festa käme dann allerdings um sein Erstlingsrecht. Doch könnte ja möglicherweise das III° libro a 4 v. 1539 Arcadelt's in eine noch frühere Zeit zurückgehen, weil es auch hier heißt »*Novamente* con ogni dilig. Stampati«.

Unerhört! Und seine fünf Bücher vierstimmiger Madrigale vom Jahre 1539 sind so zahm, als ob es auf der Welt niemals eine musica ficta gegeben hätte . . .

Arcadelt's I° libro di M^li a 4 v. (1539) weist übrigens deutliche Spuren der Frottole auf. Die Quintensprünge des Basses in dem Stück: »Deh dimm' amor«



oder in »Ahime, ahime«:



sind für diese Gattung typisch.

Im I° libro a 3 v. 1559 (1. Auflage 1542) finde ich so wenig Undiatonisches wie in den Sammelwerken, die Arcadelt'sche Madrigale enthalten, ausgenommen den Sekundschritt im Alt des Stückes »Mentre gli ardenti rai« (in dem genannten Werke Messer Claudios) und im Tenor des »Donna per amar voi« (Madrigali da più ecc. Mus. fatti a 5 v. 1540).

Zu den Tonsetzern der ersten Periode, die sich lediglich mittelbarer Chromatik bedienen, gesellen sich noch: Maistre Jhan[1] [Madrigali primi di diversi a 5 v. 1542, »Occhi miei vaghi (Quintus) *d c cis d* . .]; Giachet Berchem [in Verdelotto, I° e II° libro d. M^li a 4 v. 1540, »Quante lachrime lasso« (Altus) — in I° libro delle Muse da diversi eccell. Musici a 5 v. 1555. »Ma piu tosto« (Sestina, IV^a parte), *f fis*, *g gis* (Altus)]; Alfonso dalla Viola (Willaert's Schüler) [I° libro di M^li a 4 v. 1539 (novamente stampato!). »J me cresce la voglia« wiederholt *c cis* (Tenor), den chromatischen Sekundschritt ferner in »Se 'l scopro«, *f fis* (Tenor). »Si bell' e la mia donna«, *f fis* (Altus) etc.; freie Behandlung der Subsemitonien: *cis a*, *cis e*, *cis a*; *fis a* etc.; verminderter Quartsprung in »E veramente cieco«, *cis f* (Tenor). »O viva fiamma« (Tenor) und »Oh se quant' e l' ardore« (Altus), ebenso »Deh se fosse pur vero«, *gis c* und *cis f* (Cantus), überhaupt eine große Freigebigkeit in dissonanten

[1] Man vergl. dazu Ambros, Geschichte der Musik, III, 603. A. erwähnt Maistre Jhans große zweiteilige, vierstimmige Motette »O Roche beatissime«, ein Gebet um Abwendung der Pest. Es zeigt dies Stück eine eigentümliche Färbung, »welcher in der ganzen damaligen Musik nichts ähnliches an die Seite zu stellen ist«, die kühnsten Dissonanzen, wohl mit Bezug auf die grausen Schrecken des Todes.

Intervallen; — in Madrigali primi di div. Mus. a 5 v. 1542, Venet. Gardano. »Fra le cose« (Alf. d. Viol.), *f fis g* (Alt)]; Leonardo Barrè [in Madrigali da piu ecc. Mus. fatti, a 5 v. 1540. »Dolce nimica mia«, *fis f* (Altus)]; Corteccia [I° libro di Madrig. a 5 e 6 v., Ven. Gard., 1547. »Stolt' e colui che«, *b ♮ c* (Cantus). »Ma lo sfrenat' amor«, *f fis g* (Cantus). »Foll' e pur il desio», *g gis a* (Cantus); chromatische Fortschreitungen, chromatischer Sekundschritt bei der textlichen Cäsur, in Madrigali primi di div. ecc. Mus. a 5 v., Ven. Gard. 1542. »Pietosi lamenti«, *g gis* (Alt., Quint. und Canto), *c cis* (Tenor)] u. s. f.

Kapitel IV.

Die Chromatik in der Blütezeit des Madrigals.

Die jüngeren Tonsetzer reizte der von den angesehensten Meistern schier sanktionierte Gebrauch diatonwidriger Töne und Fortschreitungen offensichtlich zur Nachahmung. Es ist ja von jeher das Sonderrecht der Jugend gewesen, sich für das Neue, Ungewöhnliche, für die Fortschritts-Tendenz in die Schanze zu werfen, mit instinktivem Drang einer neuen Gedankenwelt sich zu bemächtigen, sie zu verarbeiten und auszubauen und so vielfach unbewußt den überkommenen Besitz zu erweitern. Das Musikleben des 16. Jahrhunderts zeigt das typische Bild: Die Jungen mit frischem Wagemut vollenden das, was die Alten schüchtern versuchten.

Der nach Neuem drängende Zug tritt, wie erwähnt, schon vor dem Jahre 1550 mit Macht in den Vordergrund. Er kündigt sich bei verschiedenen Tonsetzern auch äußerlich an. Wenn wir nämlich die Titel und Inhaltsverzeichnisse, sowie die Vorreden der Madrigalbücher ansehen, so gewahren wir bei einigen bald neben dem »Madrigali« auf dem Titelblatt, bald neben den Textanfängen im Register die Beiworte »cromatico«, »cromato«, »al nuovo modo«, »à nouvelle manière«, »del genere cromatico« u. a., oder zu den Titeln die seltsame Beifügung »a note negre«, »a note negre cromatiche« etc. oder auch in den Vorreden (Dedikationen) — und es ist charakteristisch für den Geist der Zeit, daß man Madrigalwerke ohne ein Geleitwort über die Intentionen des Komponisten kaum mehr zu veröffentlichen wagt, — kurze Auseinandersetzungen über die Ausführung der Stücke bezüglich der Diesis ♯ und ♭ etc.

Die nähere Untersuchung dieser symptomatischen Erscheinungen nun ist von Wichtigkeit. Denn es handelt sich um die Frage, in

welchem Zusammenhang stehen die merkwürdigen Beiworte mit dem Inhalt der Werke, resp. wie erklären sie sich, falls kein greifbarer Zusammenhang nachgewiesen werden kann?

Ich habe zu diesem Zweck unter Benützung der trefflichen »Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700« von Emil Vogel[1] das gesamte bis heute vorliegende Madrigalmaterial einer wiederholten Durchsicht unterzogen und folgende, für unsere Frage relevante Werke gefunden:

Cipriano de Rore, I° libro de Madrigali *Cromatici* a cinque voci. Venetia, A. Gardano, 1544;

(weitere zum Teil inhaltlich unveränderte Auflagen mit dem Beiwort »Cromatici« auf dem Titelblatte existieren aus den Jahren 1552, 1554, 1559, 1562, 1563, 1576, 1593)[2].

Vincenzo Ruffo, I° libro de Madrigali *Cromatici* a quattro voci. Ven., A. Gardano, 1552, 1556;

merkwürdigerweise führen die Ausgaben aus den Jahren 1545, 1546 und 1560 nicht den gleichen Titel (mit dem Beiwort »crom.«), sondern folgenden: Madrigali a quatro voci *a notte negre* (!). Sie sind um die »Madrigali aggionti« der Ausgaben 1552/56 vermindert[3].

Nicola Vicentino, del unico Adrian Willaerth discipulo, Don N. Vicentino Madrigali a cinque voci *per theorich*[4] *et pratica* da lui composti *al nuovo modo dal celeberrimo suo maestro ritrovato* (!). *Libro Primo.* Ven., Gard., 1546[5]

und:

—— Madrigali a 5 voci di l'arcimusico Don N. Vicentino Pratico et theorico et *inventore delle nuove harmonie ... libro Quinto;* Milano, P. Gottardo Pontio, 1572[6].

Paolo Aretino, I° libro delli Madrigali *Cromati* (!), a 4 voci. Ven., Hieronym. Scotus, 1549[7].

---

[1] Berlin, 1892 bei A. Haack, in 2 Bänden.

[2] Die erste Ausgabe (1542) trägt die Beifügung »Cromatici« nicht; es fehlen in ihr zwei in den späteren Auflagen enthaltene Madrigale.

[3] Die vom Verf. zur Durchsicht benützten Exemplare sowohl der ersten als auch der späteren Bücher Ruffo's und Rore's entstammen der Münchener Bibliothek. — Die Ausgaben 1552 und 1546 im Liceo Musicale zu Bologna tragen auf dem Titelblatte handschriftliche Vermerke Gaetano Gaspari's, die bereits auf die seltsame Änderung der Titel hinweisen.

[4] Auf dem Sopran steht »Teorica«.

[5] Benutzt wurden die Exemplare der Bibliothek des *Teatro filarmonico* in Verona.

[6] *Biblioteca Estense*, Modena.

[7] Das Werk befindet sich auf der Bibliothek des *R. Istituto musicale* zu Florenz und stammt aus der in den Besitz der Bibliothek übergegangenen Biblioteca Basevi.

Giandom. Martoretta, II° libro di Madrigali *Cromatici*, a 4 voci. Ven., Gardano, 1552.

(Das erste und das dritte Buch vierstimmiger Madrigale [1548 und 1554] führen das Beiwort »Crom.« nicht!)[1]

Cesare Tudino, li Madrigali *a Note Bianche et Negre Cromaticho* . . . a 4 voci. Hieronym. Scotus, Ven., 1554.

In diesem Buche tragen zwei Madrigale die besondere Überschrift »cromatico«[2].

Giulio Fiesco, I° libro di Madrigali a 4 voci. Ven., Gardano, 1554.

Darin ist ein Madrigal überschrieben »Diatonico« und ein anderes »Cromatico«[3].

Orlando di Lasso, Le Quatorsiesme Livre a 4 parties (18 chansons italiennes, 6 chansons françaises, 6 Motets, *a la Nouvelle composition d'aucuns d'Italie*). Anvers par Tylman Susato, 1555.

(Im gleichen Jahr und in demselben Verlag erschien auch eine italienische Ausgabe.) Das Buch enthält am Schlusse die (chromatische) Motette »Alma nemes« und Cipriano de Rore's »hochmoderne« Ode »Calami sonum«[4].

Alessandro Romano, Di A. R. compositor di musica, cantore et sonatore di Viola d'Arco eccellentissimo. Il primo libro di Madrig. a 5 voci. Antonio Gardano, Venet., 1565.

Darin befindet sich ein Madrigal »Di virtu di« mit der Beifügung des Komponisten »*ad imitatione di Cipriano* (sc. Rore)«. Das soll heißen: »auf die Manier des fortschrittlich frei setzenden Rore«[5].

Alessandro Romano, Le Sirene, II° libro de suoi Madrigali a 5 voci; Ven., Scotto, 1577.

In der Dedikation an Benvenuto Risaliti bezeichnet sich der Komponist als Schüler Adrian Willaert's und Cipriano Rore's: »il vero padre della Musica Adriano, e con lui Cipriano, dei quali io sono indegno discepulo . . .«[6]

Francesco Orso, I° libro de Madrigali *con due Madrigali cromatici* nel fine . . . Ven., Claudio da Correggio, 1567.

---

[1] K. k. Hofbibliothek in Wien.

[2] Bibliothek der »Gesellschaft der Musikfreunde« in Wien.

[3] u. [4] Hof- und Staatsbibliothek, München.

[5] Leider konnte ich das Werk, welches allerdings nur im Cantus erhalten ist (*Biblioteca Marciana*, Venedig), nicht einsehen.

[6] Münchener Staatsbibliothek.

Mit einer Dedikation (dem Don Hernando D'Alarcon), in der der Komponist den Gebrauch des ♯ rechtfertigt[1].

Ludovico Agostini, Il I° libro de Madrigali a 5 voci. Ven., Antonio Gardano Figl., 1570;

darin ein Madrigal »*Voi Livia*« vermerkt als »*cromatico*«, ebenso das Madrigal »Piansi Donna per voi«[2].

Rocco Rodio, Il II° libro di Madrigali a 4 voci. Venetia, 1587.

Das Stück »Madonn' il vostro petto« bezeichnet der Komponist »*Del Genere Cromatico*«[3].

Girolamo Scotto, I Madrigali a 3 voci, *Alla Misura Breve.* Ven., Apud ipsum autorem, 1541 (1549)[4].

—— I° libro di Madrigali a 4 voci con alcuni *a la Misura breve* et altri *a voce pari.* Ven., Apud ipsum autorem, 1542[5].

Heliseo Ghibel, I° libro di Madrigali a 3 voci *a Note negre* . . . Ven., Antonio Gardano, 1552.

Sammlung: III° libro de diversi Autori eccellent. li Madrigali a 4 voci *a Notte negre* . . . Ven., Gir. Scotto, 1549.

» Il vero III° libro di Madrigali de diversi Autori *a note negre* . . . a 4 voci. Ven., Ant. Gardano, 1549.

» IV° libro di diversi Autori, Madrigali a 4 voci *a note bianche.* Ven., Gardano, 1554.

und so weiter; die Beifügungen »a note negre«, »a (la) misura di breve« finden sich namentlich auf den Titeln der Sammelwerke früh und häufig. Man vergleiche darüber Vogel's »Bibliothek«[6].

---

[1] Das Buch befindet sich in der Nationalbibliothek zu Turin Die zweite Hälfte der Stimmbücher bildet ein Manuskript.

[2] Befindet sich auf der Wiener Hofbibliothek — In Vogel's »Bibliothek« (I, S. 9) ist das Beiwort zum zweiten Stück vergessen.

[3] Das Werk liegt auf der Danziger Stadtbibliothek.

[4] Benützt wurden die auf der Universitätsbibliothek Jena befindlichen Bände. Der Titel lautet: »Madrigali . . . con alcuni a la Misura breve«.

[5] Wiener Hofbibliothek.

[6] II, 384 ff., so z. B. 1542 (I° libro di Madrigali . . . *a misura di breve*), 1543 (II° libro di Madrigali di . . . Autori *a misura di breve* novamento stampato a 4 voci), 1546 (I° libro di Madrigali de diversi Autori *a misura di breve* nov. st. a 4 voci), eine ähnliche Ausgabe aus 1547 mit dem gleichen Beiwort; das erwähnte I° libro di Madrigali *a misura di breve* (1546) erscheint 1548 (1552 etc.) mit dem nämlichen Inhalt unter dem Titel I° libro de Madrigali (di div. Aut.) *A notte negre;* ebenso das II° libro (1543) etc. Es ist wohl unnötig, alle die verschiedenen Titel herzuzählen. Was uns lediglich interessiert, ist die aus der Vergleichung der Titel hervorgehende

Bemerkenswerte Vorreden (Dedikationen) über die Ausführung der Versetzungszeichen und über die drei Tongeschlechter, außer der genannten des ersten Buches von Franc. Orso, finden sich zu dem Sammelwerk »*Madrigali* a 3 voci (di divers. ecc. Autori) Novam. dati in Luce. I° libro. Venezia, Gardano, 1551«, wo Ruffo als Richter angerufen wird in der Anwendung der Zeichen ♭ und ♯[1]; ferner zum ersten Buch fünfstimmiger Madrigale (Neapel 1593) von Manilio Caputi[2] und zu einer Reihe von jüngeren Werken aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, auf die wir uns, wenn sie auch eigentlich außerhalb der Peripherie unserer Untersuchung liegen, in der Folge doch noch beziehen müssen. Es sind dies die »Musiche« des Domenico Maria Melio (Melli), Ven., Vincenti, 1602, die zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale des Crescentio Salzilli, Napoli, Giac. Carlino, 1607 und 1611, Adriano Banchieri's »Festino nella Sera del Giovedì grasso . . .«, Venet., Ricciardo Amadino, 1608, das erste Buch fünfstimmiger Madrigale von Giacomo Tropea, Napoli, Cost. Vitale, 1621, Carlo Milanuzi's »Secondo Scherzo delle Ariose vaghezze«, Ven., Aless. Vicente, 1625, sowie Domenico Mazzocchi's »Catena d'Adone«, Ven., Aless. Vincenti, 1626, »Dialoghi e Sonetti«, Roma, Franc. Zanetti, 1638 und »Partitura de' Madrigali a 5 voci«, Roma, Fr. Zanetti, 1638[3].

Aus vorstehendem Verzeichnis ergiebt sich: einesteils, daß die Tonsetzer, welche mit dem Beiwort »cromatico« (für den Buchtitel) überhaupt den Anfang machen (Rore und Ruffo), erst bei der zweiten, resp. vierten Auflage ihres *I° libro* di Madrigali sich des Wortes bedienen, daß Vicentino gerade das erste Buch »al nuovo modo« komponiert, daß auch Aretino gerade seine ersten Madrigale als »cromati« bezeichnet, daß ebenso Tudino die erste[4] Publikation mit dem Vermerk »a note . . . cromaticho« versieht, daß ferner sowohl Fiesco und Romano, als Orso und Agostini ihren Erstlingswerken chromatische Madrigale einverleiben, —

Thatsache, daß die Benennungen »a misura di breve« und »a notte negre« in näherer Beziehung zu einander stehen. Wir werden darauf zurückkommen müssen.

[1] Siehe den Aufsatz über »Vicenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra nel Secolo XVI.« von L. Torri in der Rivista musicale italiana, Vol. III, Anno 1896, Torino, S. 667. — In Vogel's »Bibliothek« (II, S. 391) ist das Sammelwerk als »o. D.« (ohne Dedikation) bezeichnet und von einer Vorrede nichts bemerkt. Die auf der Münchener Bibliothek befindliche Ausgabe von 1561 (Mus. pr. 117) hat ebenfalls keine Vorrede.

[2] Vogel, I, S. 138.

[3] Vogel: I, 450 (Melio), II, 188 (Salzilli), I, 55 (Banchieri), II, 258 (Tropea), I, 464 (Milanuzi), I, 440, 436 f., 438 (Mazzocchi).

[4] Ces. Tudino bezeichnet in der Dedikation sein Buch ausdrücklich als: ». . . miei primi frutti di Musica«.

andernteils aber daß, wie die nachfolgende Untersuchung zeigen wird, Rore und Ruffo, die in späteren, nicht eigens als »crom.« vermerkten Büchern entschieden chromatisieren, sowie Vicentino, Martoretta und Aretino in den besagten Madrigali cromatici sc. al nuovo modo nichts, was den Titel rechtfertigen könnte[1], resp. kein einziges Chroma[2] zur Anwendung bringen.

Wir haben da zwei für das Verständnis der chromatischen Bewegung wichtige Thatsachen vor uns: Die Neigung einzelner Madrigalkomponisten, sich gleich beim Debut als Anhänger der neuen Lehre zu bekennen, und die Mehrdeutigkeit des aus der (mit den antiken Tongeschlechtern operierenden) Theorie in die Praxis herübergenommenen Wortes »cromatico«. Zunächst handelt es sich um die Erklärung der letzteren. Fest steht, daß bei den Spezialstücken von Tudino, Fiesco, Orso, Agostini (und Rodio »de Genere cromatico«), die wirklich chromatisch sind, das »cromatico« mit dem modernen Begriff sich deckt, bei Rore, Ruffo, Tudino (»a note . . . cromaticho«), Martoretta und Aretino dagegen entsprechend Vicentino's »al nuovo modo« eine Bedeutung hat, die uns heute offenbar nicht mehr geläufig ist. Ich stelle für diese letztere zwei Hypothesen auf, von denen die zweite, wenn sie das Phänomen auch nicht gerade apodiktisch aufklärt, — es fehlt eben an zeitgenössischen Dokumenten —, doch alle Chancen hat.

Die eine nimmt an, das Wort sei von den genannten Madrigalisten als Reklameschild benutzt worden. Beweis: Die Theorie beschäftigte sich schon im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts angelegentlich mit den alten Tongeschlechtern, allerdings ohne bestimmte Pläne für deren praktische Ausnutzung. Erst das 16. Jahrhundert kennt die Versuche, chromatisch und enharmonisch zu komponieren. Vicentino war der erste (und einzige), der mit einem in diesem Sinne ausgearbeiteten Systeme öffentlich hervortrat. Sein Hauptwerk »L' antica musica ridotta alla moderna prattica«, auf das wir später noch eingehen müssen, erschien im Jahre 1555 und hat, wie aus verschiedenen Berichten hervorgeht, vorübergehend Sensation gemacht. Der Verfasser selbst erzählt uns aber, daß er schon geraume Zeit mit dem Gedanken sich trug, die Idee von den alten Tongeschlechtern praktisch zu beleben und, sagte er's uns nicht dort, so wüßten wir es von dem Titel seiner ersten, neun Jahre früher (1546) veröffentlichten fünfstimmigen Madrigale: ». . . da lui composti *al nuovo modo* . . .« Es sind also private Experimente und Meditationen vorausgegangen, bis der Schritt gewagt wurde. Sollte nun Vicentino, weil er eben als konsequent vordringender Geist in der »Antiken Musik« ein

[1] Wie etwa bei Tudino die Aufnahme der beiden chromatischen Stücke.
[2] Man bedenke, daß »*as*« bereits vor 1540 auftaucht!

greifbares Resultat seiner Versuche in die Welt sandte, wirklich der Einzige gewesen sein, der insgeheim am Monochord maß, zirkelte und rechnete? Können nicht vielmehr auch die anderen: Rore, Ruffo, Aretino, Martoretta, Tudino sich eifrig mit musiktheoretischer Spekulation beschäftigt haben (um so mehr, als notorisch selbst in den Kompositionsschulen — man gedenke Willaert's! — und in streng konservativen Theoriewerken Diskurse über die viel umstrittenen Tongeschlechter, die Diesis und das Komma etc. für nötig erachtet wurden), nur daß sie (Rore ausgenommen), vielleicht weniger vertraut mit den Alten oder der unfruchtbaren Versuche überdrüssig, auf der Stufe Halt machten, von wo aus Vicentino den großen Schritt zur vermeintlichen Enthüllung der »molti segreti Musicali« (wie es auf dem Titelblatt der »L'antica Musica« geschrieben steht) gethan hat? Und ist es nicht geradezu seltsam, daß die Jahrgänge, in denen die fraglichen chromatischen Madrigale erscheinen: 1544 (Rore), 1552 (Ruffo), 1549 (Aretino), 1552 (Martoretta), 1554 (Tudino), sämtlich dem Publikationsjahr der »Antiken Musik« 1555 unmittelbar vorangehen? Wir dürfen nicht vergessen, daß, wie uns schon Willaert's »esempio« gelehrt hat, die 30er und 40er Jahre die Jahre der ersten (praktischen) Gährung im Reiche der Kirchenmodi repräsentieren, und daß jede Umsturz-Periode anfänglich ihre Draufgänger hat, die vor lauter Begeisterung entweder weit übers Ziel hinausschießen (Vicentino, der Reformator) oder das Wesen des neuen Geistes mißverstehen, resp. nur halb verstehen: Vicentino, der Schüler; dann Rore, Ruffo, Martoretta, Aretino, Tudino. Sie (Martoretta ausgenommen) sind, nach den Büchertiteln »*primo* libro« etc. zu schließen, in der Komposition eben erst flügge geworden, aber voll des Dranges nach Neuem. Jeder möchte die Gelegenheit sozusagen bei der Stirnlocke fassen und die Welt, die mit Spannung auf die Mähr von der Pracht der antiken Tongeschlechter horcht, durch irgend ein auffallendes Zeichen in Atem halten. Und so wählen sie, obgleich keiner was Rechtes von »Chromatisch« und »Enharmonisch« weiß, keck für ihre Erstlinge den neuen Titel »Madrigali cromatici«. Vielleicht will auch die Spur von mittelbarer Chromatik, die sich ab und zu doch in diesen Stücken findet, damit kurz angedeutet sein. Die Beifügung des Adjektives entspränge also dem nämlichen Motiv, wie das Verfahren angehender Komponisten, sich zur Empfehlung ihrer Erstlinge als Schüler dieser oder jener musikalischen Kapacität aufzuführen, oder — gehen wir noch einen Schritt weiter — sie involviert zugleich die Ankündigung des Gebrauches mittelbarer Chromatik in der von uns stipulierten zweiten Form: gegen die alte Übung Ausschreiben der Accidentalen, ohne daß jedoch unerlaubte Tonverhältnisse entstehen. Demnach wäre auch Vicentino's »al nuovo modo« nichts

anderes als ein tendenziöser Hinweis auf diese etwas freiere Kompositions-Manier.

Die andere Hypothese nun, die mit der eben aufgestellten verwandt ist, supponiert dem Adjektiv eine sowohl agogische als notendruck-technische Bedeutung. Sie behauptet nämlich: das Wort »cromatico« ist zwar ein Produkt der Neuerungsgelüste fortschrittlich gesinnter Tonsetzer, bezieht sich aber ganz gegen seinen von der griechischen Tonlehre gemünzten Sinn auf eine satztechnische Eigentümlichkeit der Madrigale: auf die Häufung von Figuren und Läufen, resp. von Viertel- und Achtelnoten. — Aus unserer Tabelle ersehen wir, daß um die Zeit der »Madrigali crom.« auf den Madrigalbüchern auch zwei Titel vorkommen, die auf die Schwärzung oder Nichtschwärzung der gebrauchten Notenwerte unverblümt anspielen: die »Madrigali *a note negre* (nere) — *a note bianche*«. Wie sowohl die nähere Prüfung der Stücke, als insbesondere die kritischen Ausführungen eines zeitgenössischen Theoretikers, des Pietro Aron[1], bestätigen, bedeuten diese Präpositionalattribute in der That die Notierungen mit den Typengruppen oder , resp. betreffen sie das Zeitmaß; denn sämtliche Madrigale »a note negre« haben die Vorzeichnung der imperfekten Taktart C (woraus später unser viertelgeschlagener Ganztakt $^4/_4$ geworden ist), sämtliche Stücke »a note bianche« die ¢ (entsprechend dem modernen zweigeschlagenen allabreve-Takt). Hören wir darüber den grundgelehrten und strengkonservativen[2] Aron, der die »Kompositions-Manier ‚a note nere'« als eine widersinnige Neuerung der »moderni« aufs heftigste angreift: es drohe der Musik, so behauptet er, neue Verwirrung und offenkundige Verderbnis durch eine unerhörte, leider von vielen Tonsetzern beliebte Setzmanier[3] »in schwarzen Noten« genannt, die von den Ausführenden angeblich den Vortrag »a misura di breve« verlange. Auf diese irrige, lediglich aus Unwissenheit

[1] »Lucidario in Musica di alcune oppenioni antiche, et moderne con le loro Oppositioni, & Resolutioni, Con molti altri secreti appresso, & questioni, da altrui anchora non dichiarati, Composto dall' eccellente, & consumato Musico Pietro Aaron del Ordino de Crosachieri, & della citta di Firenze«. Venezia, appr. Girolamo Scotto, 1545, libro III, cap. 15, S. 30.

[2] Als Komponist und Kontrapunktiker. Als Theoretiker (Musik-Mathematiker) rückt auch er dem griechischen Phantom von den drei Geschlechtern zu Leibe. Man vergl. »Lucidario«, S. 10, und »Libri tres de Institutione harmonica«, Bononia, 1516.

[3] »... Diremo adunque, *essere poco tempo*, che da molti Compositori, è usato un certo modo di comporre, dalloro chiamato, A note nere ...« Also es ist noch nicht lange her, daß diese Manier im Schwang ist! Aron schreibt 1545. Die ersten Bücher Madrigale, die wir mit dem Titel »a. n. n.« kennen, stammen thatsächlich aus dieser Zeit. Sein Tadel richtet sich wohl gegen die in den citierten Sammelwerken aufgezählten Tonsetzer, und speciell gegen Ruffo.

resultierende Anschauung falle einer nach dem anderen herein, weil keiner mehr die Bedeutung des Halbkreises: »semircolo« i. e. 𝐂 recht verstehe. Wer hat jemals behauptet, daß dieses Zeichen die Wiedergabe eines Stückes »alla battuta o misura della breve« vorschreibe? Man überlege doch: Gesetzt, im Signum 𝐂 singe man a breve, auf welche Art müsse man dann im Signum ¢ singen? Natürlich a breve! Nun, dann wären die Zeichen 𝐂 und ¢ ihrem Werte nach identisch, ergo eines von beiden überflüssig, was gegen die Regel ginge, da das ¢ »fa doppia proportione al seguente 𝐂 et al contrario sotto doppia proportione«[1], woraus folgt, daß die sogenannten »Madrigali a note nere« nicht zu singen sind a brevi, sondern a semibrevi, weil innerhalb eines tempo oder Taktschlages (battuta) eine Semibrevis, resp. ihr entsprechender Wert bei der Vorzeichnung 𝐂 dieselbe Zeitdauer hat, wie die Brevis bei dem Zeichen ¢. — Was also aus Aron's Polemik, die übrigens unverkennbar von Mäkelsucht entfacht und von Pedanterie genährt ist, zunächst hervorgeht, ist die interessante Thatsache, daß die Komponisten mit der Notierung »a note negre« gegen die Theorie verstießen und statt der beabsichtigten Wiedergabe »a la misura breve«, d. h. in doppelt so schneller Bewegung (als der integer valor) gerade das Gegenteil erreichten, da — was sie nicht mehr zu wissen schienen — das 𝐂 (die Proportio subdupla) die Bewegung um das Doppelte verlangsamt. Wenn aber den Madrigalen »a note nere« die theoretische Berechtigung fehlt, dann fehlt sie notwendig auch den (gleichzeitig auftauchenden) Madrigalen »a misura breve«, gegen die Aron freilich kein Wörtchen zu erinnern hat (vielleicht aus Rücksicht gegen Scotto[2]); denn es findet sich in ihnen ebenfalls durchgängig die 𝐂 gesetzt. Beispiel: Das Buch dreistimmiger Madrigale von Scotto (1541) enthält im ganzen 56 Stücke, davon haben 53 die ¢, und drei: »Amor la tua virtute«, »Amor io sento l' alma« und »Jtene al ombra« die 𝐂; nur sie können mit dem »alcuni con la m. br.«

[1] D. h. die Vorzeichnung des mit einer senkrechten Achse durchzogenen Halbkreises macht die Bewegung des Stückes doppelt so schnell (auf einen Schlag des Integer valor kommen also statt einer Semibrevis deren zwei), in der gleichen Weise wie die Zahlenproportion $^2/_1$ oder jede ähnliche, deren untere Zahl zweimal in der oberen enthalten ist — Proportio dupla; umgekehrt muß daher das Zeichen 𝐂 (bei dem der Integer valor gilt), resp. die Zahlenproportion $^1/_2$ ($^3/_6$, $^4/_8$ etc.) die Bewegung doppelt so langsam machen — Proportio subdupla (sc. sotto doppia!). Vergl. darüber Ambros, Gesch. d. Musik, Leipzig 1892, Bd. II, 482 f.

[2] Girolamo Scotto gehört zu den ersten, die Madrigale »a la misura breve« veröffentlichen. Aron's Ausfall scheint jedoch auf ihn, obwohl dieser als Drucker des »*Lucidario*« Notiz davon hat nehmen müssen, nicht sonderlich viel Eindruck gemacht zu haben; denn 1549 druckt, was bislang fast ausschließlich die Konkurrenz Gardano besorgt hatte, auch er ein Sammelwerk »Madrigali a note negre« verschiedener Tonsetzer.

gemeint sein; heben sie sich doch durch den starken Prozentsatz geschwärzter Noten kenntlich genug aus dem Kreise heraus, während in den anderen Tonsätzen die Breven und Semibreven vorherrschen. Ebenso steht es mit Scotto's erstem Buch vierstimmiger Madrigale (1542), in dem wir auch Adrian Willaert als Komponisten zweier Stücke »a. m. br.« antreffen. Diese und alle übrigen Madrigale »a. m. br.« unterscheiden sich in nichts — um nur ein Beispiel aus unzähligen herauszuheben — von den in Heliseo Ghibeli's erstem Buche dreistimmiger Madrigale »a Note negre« (1552) enthaltenen und mit C signierten Stücken: auffallend viel Minimen und Semiminimen und sogar die geschwärzte Semibrevis ✦ (proportio hemiola)! Der Schluß liegt nahe: »a note negre« ist identisch mit »a misura breve«![1] So kann denn auch über das Präpositionalattribut »a note bianche« kein Zweifel mehr obwalten: es bezieht sich eben auf die Proportio dupla ¢ und die durch sie bedingte vorherrschend weiße Notation. Folglich sind die kurz vorher erwähnten 53 Madrigale von Scotto und die Tausend anderen, mit ¢ signierten »Madrigali a note bianchi« und nach Aron's Zeugnis die »Madrigali a misura breve« von Rechtswegen[2]. Vergleichen wir nun — und

---

[1] Die Identität ist auch durch die Thatsache dargethan, daß inhaltlich unveränderte Auflagen abwechselnd die Titel »a. n. n.« und »a. m. br.« tragen. Man vergleiche (S. 47, Anm. 6) das I° libro di Madrig. a 4 voci *a misura di breve* (1546) und seine unveränderten Neuausgabe aus 1548, 1555 etc.: I° libro ... *a notte negre* etc. — Ambros, Geschichte d. M., III, 532 (Anm. 1) erwähnt eine Messe Rore's »Missa *a note negre*« und erklärt irrtümlich, Rore habe hier versucht, die alte, schwarze Notation des 14. und 15. Jahrhunderts wieder einzuführen. Dazu bemerkt bereits Otto Kade, der Herausgeber des dritten Bandes, berichtigend, die Messe sei im Gegenteil in der weißen Notation des 16. Jahrhunderts notiert, nur die vielen Semiminimen und Fusen hätten ihr die Bezeichnung »*a note negre*« eingetragen. Vergl. Fétis, biogr. univers., VII, S. 310: »Elle est écrite dans l'ancien système de la notation noire en usage dans la quatorzième siècle et dans les premières années du quinzième«. Dies scheint Ambros irrgeführt zu haben. — Ebenso verdankt die auf der Münchener Staatsbibliothek handschriftlich befindliche »*Missa nigra*« Johann Kaspar Kerll's (an die sich die Sage knüpft, daß der Komponist vor seinem Wegzuge von München damit an den Kapellsängern Rache nahm, da ihnen die Notierung nicht geläufig war) ihren Namen den schwarzen (kleinwertigen) Noten und Hemiolien (!).

[2] Zu Ende des 16. Jahrhunderts kam in der Schreibweise die mit der Notierung »a note bianche« vielleicht in ursächlichem Zusammenhange stehende »chroma bianca« 𝅗𝅥 auf, eine selbst von Orlando Lasso und Filippo di Monte als Laune der Modernen gerügte Neuerung. Sie wurde vornehmlich von den jüngeren, fortschrittlichen Madrigalisten, u. a. Luca Marenzio, zur Bezeichnung eines breiteren, aber durchaus nicht schleppend langsamen Vortrags gewählt. Der Gebrauch der 𝅗𝅥 findet sich noch bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts, besonders in Steffani's Kammerduetten.

damit treten wir in den eigentlichen Beweisschluß unserer These ein — diese Madrigali »a note nere« alias »a misura breve« mit den sogenannten Madrigali »cromatici«, so überrascht in beiden die völlige Kongruenz der Notation. Dazu kommt das schon in unserer Tabelle berührte Phänomen, daß Ruffo in späteren Ausgaben des ersten Buches seiner vierstimmigen Madrigale das Wort »cromatico« sans façons vertauscht mit dem beliebten »a notte negre«. Allerdings sind diese um die »aggionti« der beiden ersten Ausgaben vermindert, ebenso, wie die Erstausgabe der Rore'schen Madrigale (Buch I, zu 5 Stimmen) zwei Stücke nicht enthält, die wir in den folgenden unter »chromatischer« Flagge segelnden Auflagen finden. Dies könnte zu dem Schlusse führen, daß die Titeländerung gerade mit den »aggionti« zusammenhinge. Allein die Untersuchung bietet dafür keinen Anhaltspunkt; wenigstens erweist sie an ihnen keine derart hervorstechenden Merkmale, daß um ihretwillen die Signatur »cromatico« genügend motiviert erschiene, etwa wie bei Tudino, der seinem Buch doch zwei spezifisch chromatische Stücke einverleibt hat. Somit dürften die zwei Bezeichnungen »a note nere« und »cromatico« nur einen Sinn haben. Die Etymologie der letzteren wäre demnach zu suchen in dem nach Klang und Form direkt auf das griechische Substantiv τὸ χρῶμα i. e. color, die Farbe, hinweisenden Terminus: Chroma = die Semiminima (Viertelnote), der auch in den Compositis vorkommt: Semichroma = die Fusa oder Anca (Achtel) und Bischroma = die Semifusa (Sechzehntel)[1], und noch heute als croma: die Achtel-, semicroma: die Sechzehntelnote im modernen Italienisch fortlebt[2], und den die Theorie für die kleineren Notenwerte wohl nur deshalb als Grundwort[3] gewählt hat,

---

Vergleiche darüber den Aufsatz »Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges«. III. Teil, von Fr. Chrysander in der Viertelj. f. M., 1894, X, S. 555. — Tudino's Werk, dessen Buchtitel beide Attribute aufzeigt, enthält Madrigale sowohl mit der Vorzeichnung ¢ als mit C. Über das in diesem Zusammenhange rätselhafte Beiwort »cromaticho« sehe man die Konjektur, welche ich anläßlich der Besprechung des Buches gebe.

[1] Adrian Petit Coclicus bezeichnet im »Compendium musices« (1552) die Fusa 𝅘𝅥𝅯 mit »Croma«, die Semifusa 𝅘𝅥𝅰 mit »Semicroma«. — M. Praetorius sagt im Syntagma musicum, III, 240 über die »Passaggi«: »Sind geschwinde Läuffe | .... Und sind zweyerley Art: Etliche sind einfeltige | so mit Minimis oder Semi Minimis, oder Minimis vnd Semi Minimis zugleich formirt werden: Etliche sind zerbrochen | so aus Fusis oder Semifusis, oder Fusis vnd Semifusis zugleich gemacht werden. (Die Semi Minimae werden von den Italis Chromata; die Fusae aber Semi Chromata: die Semifusae Bischromata genennet.)«

[2] Englisch: die Viertelnote *crotchet* (von crock, der Haken), französisch: die Viertelnote la noire, die Achtel aber la *croche* (spanisch corchea).

[3] Wann es in der Terminologie der Musiknotation zum erstenmal auftaucht, steht nicht bestimmt fest, vermutlich um die Mitte des 15. Jahr-

weil auch die Melismen aus Viertel und Achtel, die Passaggien und Fiorituren im Satz der Melodik eine lebendigere Färbung geben, oder — was noch wahrscheinlicher ist — weil eben die schwarze Farbe der ausgefüllten Notenköpfe im Gegensatz zur weißen Farbe, d. i. zur Farblosigkeit der unausgefüllten Noten, ausgedrückt sein sollte. Unter diesem Gesichtswinkel wird die allerdings kühne Annahme eines Derivatums von »croma«: »cromatico« resp. »cromato« (wie Paolo Aretino schreibt) in dem Sinn: »mit Chromen notiert« oder »mit Chromen ausgeschmückt« ziemlich plausibel. Ihre Bestätigung aber findet sie in den Thatsachen, daß über die Herkunft des Wortes cromatico von einigen Theoretikern des 16. Jahrhunderts Mutmaßungen angestellt wurden, die zum Teil auf eine seltsame Begriffsverwirrung schließen lassen[1],

---

hunderts, wo auch die Bezeichnung »color« (!) für die schwarze Note (notula nigra, denigrata, colorata) als Gegensatz zu der im 14. Jahrhundert mit der roten (notula rubra) aufgekommenen weißen Note (notula alba, cavata, dealbata) in Gebrauch kam. Vergl. Ambros, Gesch. d. Musik, 1892, II, S. 465 und Riemann, »Über die verschiedene Bedeutung des Color (der Schwärzung) in den Mensuralnotierungen des 16. Jahrhunderts«, M. f. M.-G., XX, 1888, 10, S. 134—52.

[1] So meint Zarlino (Istitutioni harmoniche, Parte II, cap. 46, p. 138. Venetia 1558), man hätte deshalb beim Monochord (Klavier) für die Ober- und Untertasten verschiedenfarbiges Material verwendet (Buchsbaum, Elfenbein, Perlmutter für die letzteren, Ebenholz oder auch verschiedenfarbige edle Metalle für die ersteren), weil man die chromatischen Zwischentöne besonders unterscheiden wollte: es sei möglich, daß das Wort »chromatisch«, welches ja »farbig« (!) bedeute, hierzu Veranlassung gab. »... del qual Monochordo non mi estenderò a dimostrare più cosa alcuna; per essere il suo ordine ne gli istrumenti moderni, gia tanto tempo vsati, che hormai da ogn' uno può esser conosciuto: Nel qual ordine, accioche le chorde chromatiche fussero più facilmente conosciute dalle altre, colui che accomodò il Tastame loro, nel modo che si vede, fece li Tasti colorati; et forse lo fece, perche sapeva, che il Chromatico era detto Colorato dal colore (come dissopra nel cap. 16, fu detto)«. (Vergl. auch Carl Krebs, »Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts«. Viertelj. f. M.-W., 1892, VIII, S. 99.) — Salinas (Francisci Salinae Burgensis ... de Musica libri Septem, Salmanticae, Mathias Gastius, 1577; lib. III, cap. I) erklärt dagegen das Wort »Chroma« folgendermaßen: »Appellaverunt autem illud Chroma, quae dictio Graecis colorem significat: quoniam à Diatono intentionem veluti colorem variare incipiat, autore Boëtio: sive, ut Graeci dicunt quòd sicut inter album & nigrum color est medius (!); sic etiam Chromaticum inter Diatoni raritatem, & Harmoniae spissitudinem medium tenet« (pag. 102) und bemerkt (pag. 104): »(sed) Chromaticum dicatur: quale est illud, quod experimur in his instrumentis, *quae per alba et nigra plectra pulsantur*«. Eine ähnliche Ansicht vertritt Ercole Bottrigari, genannt Alemanno Benelli, der behauptet, die Obertasten der Orgel oder des Klaviers seien »chromatisch«, weil sie schwarz gefärbt wären, die Untertasten aber »diatonisch« (weil sie nicht gefärbt wären)! Benelli meint also, der Terminus »chromatisch« leite sich von der verschiedenen Farbe der Ober- und Untertasten her (vergl. Ambros, Gesch. d. Musik, Bd. IV, 1881, S. 233, Anm. 2 und Carl Krebs, a. a. O., S. 100). Artusi stellt in den »Imperfettioni della mod. mus.«

und daß sowohl dem 17. als dem 18. Jahrhundert der Ausdruck auch in der eben auseinandergesetzten Bedeutung geläufig war[1]. Quod erat demonstrandum.

Nach dem Gesagten ist die Richtigkeit unseres Satzes von der Bedeutungsänderung des Wortes »cromatico« (χρῶμα, la croma, cromatico [genere]) wohl nicht mehr zu bezweifeln. Das »cromatico« der Rore, Ruffo, Martoretta und Aretino (und vielleicht auch Vicentinos »nuovo modo«) bezieht sich demnach teils auf mittelbare Chromatik, teils auf lebhaftere Bewegung und reichere

---

fol. 16b Benelli's Ansicht also dar: »dice il Benello co'l Salines, ragionando de generi, che si suonano soprá gl' Instromenti da tasti; Cromatico dice. non importa altro, che colorito sotto questi tasti di color nero diverso dal color di tutti questi altri tasti ordinarij, viene ragionevolmente nominata Cromatica: volendo in somma, che, perche nell' Organo sono li tasti, neri colorati, per mezo de' quali si fa una mistura d' intervalli, di genere Cromatico co'l Diatonico; sia detto Cromatico«. Gegen diese Ansicht polemisiert Artusi a. a. O., fol. 16 und 17: Das Wort »cromatico« reiche in viel frühere Zeit zurück, als die Entstehung der Tasteninstrumente [»Senza dubio fu prima il Cromatico del Clavicembalo, ò dell' Organo, inventato; e sarebbe una vanità à tenere il contrario: perchè non si sà, che al tempo di Timoteo Milesio, che fù l' inventore di questo genere il Clavicembalo, nè l' Organo erano per ancora stati dall' Arte ritrovati?« etc. (fol. 16a), man habe die schwarzen Tasten wohl nur deshalb »accioche si discernano gl' intervalli, ò li suoni che da loro nascono; et che per essere il colore un' accidente, che anco colorati servano al genere Diatonico à quei suoni, che talhora per accidente vengono alterati« (fol. 17a)], es seien die schwarzen Tasten sowohl für das diatonische, als das chromatische Geschlecht (»che quei tasti neri non servono semplicemente al genere cromatico, ma al diatonico ancora«). Vergl. Ambros, a. a. O., 233, Anm. 2.

[1] Das geht hervor aus Marcello's Satire »Il teatro allamoda o sia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire Opere etc.« (Venedig, 1720), wo es im Kapitel »A compositori di Musica«, S. 21 heißt: »Il *Basso di Crome* sarà chiamato dal Maestro di Capella *moderno Basso cromatico*, imperciochè *l' intelligenza del Termine cromaticho non gli conviene* . . .« Auch Mattheson (»Die neueste Untersuchung der Singspiele nebst beigefügter Geschmacksprobe, liefert hiermit Aristoxenus, der jüngere«, Hamburg, 1744) bekämpft die offenbar verbreitete Auffassung, als habe das Wort auf die kleinen Notenwerte Bezug. So sagt er unter § 44 (wo er sich besonders gegen Muratori wendet), S. 23: ». . . Wir haben zwar ein Ding in unserer Singfibel, das Semicroma heißet, und eine Note, auch Pause, bedeutet, die ein Sechszehntel gilt, aber chromatische Sätze sind bey den Komponisten ganz andere Sachen, als geschwänzte Noten«. Und im Anhang zum Vorigen (»Die Musikalische Geschmacksprobe, worin die heutigen allergalantesten Mittel und Wege zur Niedlichkeit des Gesanges . . . anpreiset Aristoxenus, der jüngere«) heißt es § 77, S. 161: ». . . Setzt er (der Modenkapellmeister) einen Baß von lauter Achteln, so nenne er denselben einen chromatischen Baß; obgleich dieser Ausdruck bey den Alten ganz was anders, ja, ich weiß selbst nicht was? bedeutet hat. Wir dürfen nur sagen: es gehe dem Worte, Chroma, eben wie den Gülden, die gelten nicht allenthalben gleich viel . . .« Das ist Marcello in zweiter Auflage.

Figurierung und ist identisch mit »a note negre«[1]. Dem modernen Sinne dagegen nähert sich das Wort bei Orso, Tudino und Fiesco, insofern hier die Komponisten die Anwendung chromatischer Töne darunter verstehen, und mit demselben Nebengedanken setzt wohl Lasso »a la Nouvelle composition« auf das vierte Buch seiner vierstimmigen Chansons und Motetten. Vicentino's Ausdruck »nuove harmonie« (V° libro) endlich entspricht vollkommen dem Begriff, den auch wir mit dieser Bezeichnung verbinden: Der Meister bringt thatsächlich neue Harmonien. Das Verfahren der Orso, Tudino und Fiesco, einem Bande konservativ geschriebener Stücke eines oder mehrere chromatische Madrigale einzuverleiben, erklärt sich psychologisch auf dem natürlichsten Wege: Man wollte aus Modebedürfnis oder aus Begeisterung für die neue Sache eben der Mitwelt den Beweis erbringen, daß man von der so vielumstrittenen Chromatik praktischen Gebrauch zu machen verstünde, aber mit dem Hergebrachten keineswegs zu brechen gesonnen sei. Aus einem ähnlichen Beweggrunde hat zweifellos auch Lasso in sein Buch (1555) mit Rore's excentrischem »Calami« sein eigenes neuzeitliches »Alma nemes« aufgenommen.

Es obliegt uns nun die nähere Betrachtung des oben angeführten Materials und des Gesamtschaffens der einzelnen Chromatiker, sowie (summarisch) der zeitgenössischen Madrigalisten überhaupt.

Von selbst drängt sich da Cipriano de Rore an die Spitze. Er ist nicht nur qualitativ, sondern auch quantitativ (Vicentino natürlich ausgenommen) der Erzchromatiker. Er ist der eigentliche Nachfolger Willaert's und das leuchtende Vorbild einer ganzen Reihe bedeutender Madrigalisten, insbesondere des Marenzio und Gesualdo da Venosa, und Zacconi, der berühmte Musiktheoretiker nennt ihn in seiner »Prattica di Musica»[2] denjenigen Meister aus älterer Zeit, der als der wahre Vorläufer Monteverdi's gelten darf.

Cipriano di Rore gehört auch vom modernen Standpunkte betrachtet zu den interessantesten und vornehmsten Erscheinungen

---

[1] Damit ist auch Robert Eitner's Behauptung (Monatshefte f. M.-G., 1889, S. 44), hinfällig, daß man die Madrigale Rore's wegen der kühnen Modulationen »cromatici« nannte. [»Da Rore vielfach moduliert und sich nicht nur vorübergehend in der neuen Tonart aufhält, wie es sonst üblich war (da die alten Komponisten wie die Seefahrer ihrer Zeit ängstlich das Land im Auge behielten, um sich nicht zu verirren), so mochte den Alten wohl der vielfache Gebrauch der Versetzungszeichen sehr gewagt vorkommen und man gab ihnen den Namen ‚Madrigali cromatici'«.]

[2] Ven., 1622, Aless. Vicenti, II, S. 63. Zacconi führt verschiedene Beispiele, besonders für die Dissonanz, aus Rore's Werken an. Vergl. Friedr. Chrysander, Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges. Vierteljahrsschr. f. Musikw., X, 1894, S. 556.

der ganzen mittleren Periode. Die Charakteristik, welche C. v. Winterfeld[1] von ihm giebt, ist im Wesentlichen scharf und gerecht[2]. Sie hebt ungefähr Folgendes hervor: »In den meisten Werken (Cyprians) herrscht ein fühlbares Streben und Ringen nach Entwicklung eines, wenn auch mehr geahnten als erkannten Lebens der Töne. Auf das lebhafteste fühlte er jene, den Zusammenklängen, ihrer sinnigen Beziehung auf einander innewohnende Kraft; daß den Tönen vergönnt sei, dem Worte nicht allein äußeren Schmuck zu verleihen, sondern auch dem Geist und Sinne nach es wahrhaft zu verklären, war ihm nicht verborgen geblieben. Andere Meister seiner Zeit haben in Vorreden und Zuschriften hin und wieder von der Richtung ihres Strebens ein Zeugnis abgelegt. Ihm hat es nicht gefallen, uns ein solches zu hinterlassen, allein seine Werke zeugen für ihn, und ihnen zufolge behaupten wir: in der Harmonie mehr, weniger in der Melodie sei ihm das Wesen der Tonkunst aufgegangen; in jener habe er die geheimnisvolle Kraft, welche das Wort verklärt, mannigfach zu schauen gemeint, in dieser nur selten sie erkannt (?). So erblicken wir in ihm das Streben nach harmonischer Bedeutung, nach tiefem Ausdruck des Wortes durch dieselbe, abgesehen fast von allem melodischen Gehalte im engeren Sinne, von aller kunstreichen Verflechtung; dann aber wiederum, wie er der Schule nach Niederländer war, das Trachten nach mannigfacher, sinnreicher Stimmverwebung, dem Wahrzeichen jedes tüchtigen Meisters seiner Zeit und seines Volkes«. Ein Ringen nach neuen Idealen bekundet sich in allen seinen Werken; in ihnen dämmert bereits der gewaltige Geistesumschwung herauf: die moderne Tonalität. Naturgemäß ist daher das Madrigal Rore's eigenste Domäne. »Lebhaften Geistes, wie er war, sinnlich, heftig ... mußte er an Gesängen, in welche leidenschaftlicher, lebhafter Ausdruck gelegt werden konnte, das meiste Ge-

[1] »Gabrieli und sein Zeitalter«, I, S. 114/115.

[2] Dagegen entspricht das Urteil des verdienstvollen Ambros (a. a. O., III, 531) nicht den Thatsachen. Namentlich in seiner Polemik gegen das »Calami sonum« (vergl. S. 66 ff. vorliegender Abhandlung) gelangt der sonst so liebevoll exegesierende Verfasser zu einem Standpunkte, den ich nimmer einnehmen kann. »Es komme«, so meint er, »bei dem ostentiösen und tendenziösen Fortschreiten in Halbtönen und den gegen Natur und Gesetz der Töne streitenden Kombinationen, welche das Resultat dieses Experimentierens sind, eine sehr unerquickliche Musik heraus, die nur als Kuriosum von Interesse ist, schwerlich aber jemals eines wohl organisierten Menschen Gefallen erregt haben kann«. Verleugnet auch das Stück keineswegs die Tendenz, so spricht sich doch ein unverkennbar idealer Zug in der Art der Tonmalerei aus. Schon die Wahl der vier Bässe ist unstreitig geistvoll. Übrigens, was könnte man erst Vicentino's enharmonischen Madrigalen vorwerfen? (Vergl. auch hierüber Robert Eitner, Cipr. Rore. Monatshefte f. M., 1889, S. 43 ff.)

fallen finden. Die Liebende klagt gegen den Geliebten, der sie verlassen will, sie schilt die Freuden der Liebe trügerisch, sie umschlingt ihn, wie die Rebe die Ulme, und will ihn nicht lassen; der Liebende preist die Huld seiner Geliebten; dann wieder irrt er verzweifelnd zwischen Felsklüften, über welche düstere Nebel hinziehen, in dunkelen Wäldern — Bilder solcher Art, so sehen wir sie in seinen Werken, waren dem Cyprian am meisten willkommen, hier konnte er als Tonmeister die eigentümliche Neigung seines Geistes am meisten entfalten«. Darum stellt unser Meister die Tonmalerei in den Vordergrund seiner Bestrebungen, darum fühlt er und empfindet er, wie wenige seiner Zeitgenossen, zuerst tiefer »das Verhältnis des Wortes zum Tone und die Kraft der Harmonie«[1].

Es versteht sich damit von selbst, daß Rore auch die Chromatik ausgiebiger gebraucht als die meisten anderen Tonsetzer. Aber er ist — entgegen einer vielverbreiteten Anschauung — erst in den späteren Jahren der entschiedene Chromatiker geworden, als der er heute gemeinhin bekannt ist. Fast alle Bücher, die zwischen 1540—1550 enstanden sind, zeigen von Chromatik nur verschwindend wenig. Die verschiedentlich eingestreute mittelbare Chromatik entsprang dem Geiste der Zeit; wir haben ja in dem vorangehenden Abschnitte zur Genüge gesehen, daß mehrere Jahre vor Rore's erstem Madrigalbuch schon mittelbares Chroma und selbst unmittelbare Chromatik zur Verwendung kamen. Eine Steigerung dieser Ausdrucksmittel tritt erst in seinen dem 6. Dezennium entstammenden Werken zu Tage, die zugleich ein getreues Bild seiner Entwicklung geben: wie er anfänglich schüchtern mit einem diatonfremden *as* sich hervorwagt, dann immer kühner auch ein *dis* nach dem anderen einführt und zuletzt selbst *des* und *ais* freischaltend in das Bereich seiner Materie zieht. Freilich, über diese ist er niemals hinausgegangen, auch wenn er noch so seltsame Akkordverbindungen und Intervallsprünge ersann.

Wir wiederholen, um die Irrtümer, die sich über die Frage der Erstanwendung chromatischer Töne hartnäckig bis in unsere Tage fortgepflanzt haben, endgültig aus der Welt zu schaffen, also aufs nachdrücklichste: Rore ist nicht der erste Chromatiker. Die Behauptung C. von Winterfeld's (Gabrieli und sein Zeitalter, I, 116 ff.), daß es nicht entschieden sei, »ob dem Cyprian, ob dem Orlandus Lassus der Ruhm der Erfindung (der chromatischen Töne) gebühre«, wurde durch unsere Untersuchungen über die ersten Madrigalisten im vorhergehenden Abschnitte widerlegt[2]. Der Ruhm gebührt daher auch nicht dem

[1] Winterfeld, a. a. O., S. 115.

[2] Übrigens hat die neueste Forschung gegen Winterfeld's These bereits ihre Bedenken geäußert und auf die vereinzelten chromatischen Stellen bei

Lassus, der, selbst wenn Rore der erste wäre, doch nimmermehr mit diesem auf die gleiche Stufe als Erstanwender chromatischer Töne gestellt werden könnte, da das einzig in Betracht kommende Werk, sein XIV^ième^ livre a quatre parties erst 1555 im Druck erschien, aber schon 1554 Künstlern wie Martoretta, Fiesco, Tudino und Giovan Nasco die Chromatismen *dis* und *as* geläufig waren. Der Winterfeld'schen Anschauung folgen, offenbar aus ungenügender Kenntnis der Madrigalsammlungen, namentlich der verschiedenen Auflagen, die Geschichtschreiber Ambros (III, 531) und Dommer (Handbuch der Musikgeschichte)[1]. Wenn wir nicht irren, ist die Quelle des gemeinsamen Irrtums aber Burney, auf den sich Winterfeld (S. 116) auch besonders beruft. In dem sonst vortrefflichen Werke des Engländers, »General History of Music«, findet sich nämlich folgender Passus: »Cyprian und Orlando waren die ersten, welche es wagten, chromatische Passagen anzuwenden. Am Ende des vierzehnten Buches der Chansons zu vier Stimmen, welches zu Antwerpen von Tylman Susato gedruckt worden ist, befindet sich eine unregelmäßige lateinische Ode von Cyprian, ebenfalls im Madrigalstil gesetzt, in welchem nicht allein *Ais* (*A* ♯), sondern auch *As* (*A* ♭) vorkommt, in ein und demselben Takte, und fast jedes in der modernen Musik gebräuchliche Accidenz«. Dann: »Viele der gezwungenen, rohen und unerwarteten Modulationen von Cyprian Rore, soviel sie auch wegen ihrer Kühnheit und Neuheit bewundert waren, wurden von den folgenden Komponisten nie angewandt«[2]. Und einige Zeit später (Seite 316): »Orlando scheint der erste zu sein, welcher ungeachtet des alten Vorurteils und der Pedanterie nach Wunsch willkürlich die Noten alterierte und dies auch in seinen Werken zum Ausdruck zu bringen wagte« (vergl. Ambros a. a. O.). —

Wir geben zunächst einen knappen Aufriß der Werke von Rore: In erster Linie stehen die fünf Bücher fünfstimmiger

---

Willaert hingewiesen. Vergl. Dr. A. Sandberger, »Beiträge zur Geschichte der bayr. Hofkapelle unter Orlando di Lasso« (1893), S. 111, Anm. 1 und »Vorwort« zum I. Bande der »Madrigale von Orlando di Lasso« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1894), S. XXIV.

[1] Vgl. Eitner, M. f. M.-G. 1889, S. 43.

[2] Bd. III, S, 315: »Cyprian and Orlando were the first who hazarded what are now called *chromatic* passages. At the end of the fourteenth book of songs in four parts, printed at Antwerp, by Tylman Susato, there is an irregular Latin ode, by Cypriano, set likewise in the madrigal style, in which not only an *A* ♯, but an *A* ♭ occurs in the same movement, and almost every accident usual in modern Music ... Many of the forced crude, and unexpected modulations in the motet of Cyprian Rore, however they may have been admired for their boldness and novelty, were never adopted by subsequent composers«.

Madrigale[1], die in den Jahren 1542 (I° libro), 1544 (II° libro), 1548 (III° libro), 1557 (IV° libro) und 1566 (V° libro) publiziert wurden; 1565 kam das erste Buch »delle Fiamme a 4 e 5 v.« heraus; 1550 und 1557 erschienen die beiden Bücher vierstimmiger Madrigale (siehe Vogel's Bibliothek); dagegen nennt Fétis (S. 308/9) die Jahre 1542 (I° libro a 4 v.)[2] und 1543 (II° l.). 1561 folgte ein V° libro di Madrigali di Cipriano et Annibale a 4 v., in dem wir die »berüchtigte« Ode »Calami sonum ferentes« finden, das auch in den Neu-Auflagen von 1566 und 1575 und meines Wissens sonst nur noch in Lasso's XIV^ième livre des Chansons a 4 v. 1555 enthalten ist.

Des merkwürdigen Umstandes, daß die allererste Edition des I° libro a 5 v. (1544) das Beiwort »cromatici« noch nicht aufweist, wurde schon gedacht. Vergleichen wir nun die Titel von 1542 und 1544, so zeigt sich ein weiterer Unterschied; a) lautet: I Madrigali a cinque . . . 1542, b) il primo libro de Madr. Cromat. a cinque voci *con una nova Gionta* del Medesimo Autore, 1544[3]. Der Ausgabe a) fehlen die Madrigale »S' io 'l dissi mai« und »Ma' sio no 'l dissi« (II^a parte), um die die Ausgabe b) vermehrt ist.

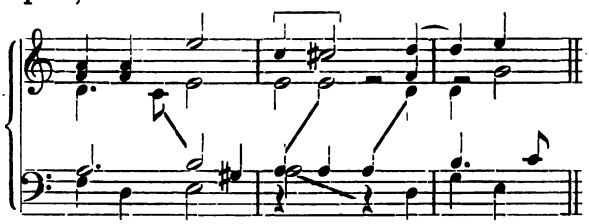
---

[1] Aber nicht fünf Bücher »chromatischer« Madrigale! Den Titel »cromatico« tragen doch nur einige Auflagen des ersten Buches. Man sehe Riemann, Musiklexikon, Leipzig 1894 und 1899; Ambros, Gesch. d. M., III, 531; Fétis, biogr. univ., VII, S. 309 (»Il y a une deuxième édition de ces cinq livres *de madrigaux chromatiques* etc.«). Vornehmlich der Letztgenannte läßt sich in der Aufzählung der fünfstimmigen Madrigale mehrfache Unrichtigkeiten zu Schulden kommen. Wie er dazu kommt, unter 6° zu schreiben »Madrigali *Cromatici* à 5 voci libro 1, 2, 3, 4, 5; in Venetia, app. Ant. Gardano *1560—1568*«, ist rätselhaft. Er hält die unter 3° angeführten »Madrigali a cinque voci, Venise 1544« wohl für ein besonderes Madrigalbuch (es ist das II° libro a 5 v.) und verwechselt es offenbar mit dem III° libro (1557, erste Ausgabe 1548), das er für eine Neu-Auflage der M^li a 5 v. von 1544 ausgiebt. In Wahrheit aber gehören die unter 3° citierten zu 6° und sind nur frühere Auflagen. Ähnliche Ungenauigkeiten werden auch bei Ruffo zu rektifizieren sein.

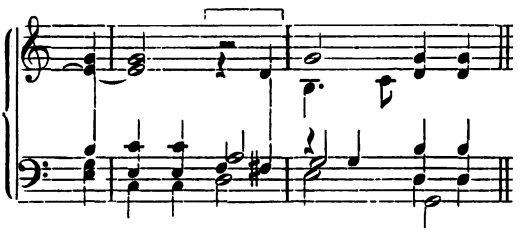
[2] Vielleicht verwechselt Fétis diese Edition mit der Erst-Ausgabe der fünfstimmigen Madrigale von 1542, deren er keine Erwähnung thut. Der kenntnisreiche Bibliograph Robert Eitner bemerkt in den Monatsheften f. Musikgesch., 1889, »Cipr. Rore«, S. 48 und 57, daß ihm von dem ersten Buch Madrigale a quatro voci, das »im Jahre 1542 in Ven. bei A. Gardano erschienen sein soll, kein Exemplar bekannt sei« (Becker, Tonwerke, S. 193, danach Fétis). Auch von einer, wie Becker angiebt, im Jahre 1543 in Venedig bei Gard. gedruckten Erstausgabe des zweiten Buches vierstimmiger Madrigale weiß er nichts: »die erste mir bekannte Ausgabe des zweiten Buches ist von 1557, die scheinbar wie eine erste Ausgabe betitelt ist« (a. a. O., S. 57). Sollte nicht schon bei Becker ein Fehler vorliegen? Vergl. übrigens Vogel's Bibliothek.

[3] »Erst Gardano setzt 1544 das ‚cromatici' hinzu«, meint Robert Eitner (Monatshefte f. M., 1889, S. 43). Warum soll gerade Gardano die Beifügung des Wortes veranlaßt haben?

Man könnte daher zur Annahme geneigt sein, daß die beiden Madrigale mit dem Beiwort »cromatici« im Zusammenhange stünden. Doch wäre das verfehlt. Denn andere Madrigale des Buches sind sogar etwas freier gehalten als die genannten[1]. Wiederholt begegnen wir Einsätzen mit ♮ (im genus molle!), *fis*, *gis* und *cis*, auch dem chromatischen Sekundschritt, so im Madrigal »Chi vol veder« (Sopran):

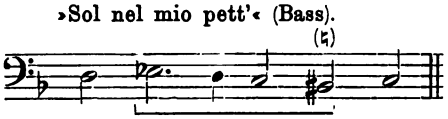


und »Far potess' io vendetta« (Baß):



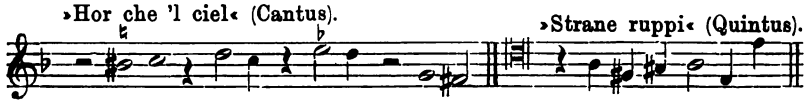
oder mittelbarer Chromatik im Melos:

»Sol nel mio pett'« (Bass).



»Hor che 'l ciel« (Cantus).

»Strane ruppi« (Quintus).

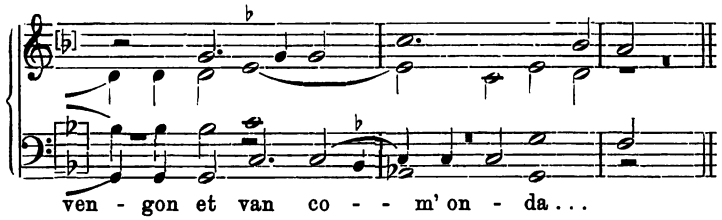


Im allgemeinen aber fällt von sämtlichen Stücken nicht eines aus dem Rahmen des Herkömmlichen, so daß also der Titel »crom.« ohne unsere Erklärung ganz unverständlich wäre.

Das II° libro a 5 voci zeigt selbst mittelbare Chromatik in bescheidenstem Maße; ebenso das III° libro a 5 v. (1548), nur an einer einzigen Stelle kommt der chromatische Ton »*as*« zum Vorschein: im Bassus des Madrigals »Bianca nev' il bel collo« (genus molle):

---

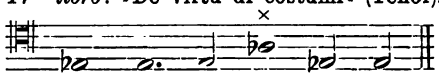
[1] Ich habe das ganze Buch spartiert und auf mittelbare Chromatik (in der Harmonie) geprüft.



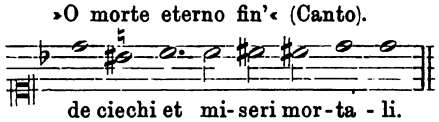
Das IV° libro a 5 v. (1557) bekundet eine aus tonmalerischen Tendenzen entsprungene Steigerung des Tonausdrucks. Es begegnen uns hier wiederholt bereits »*as*« und »*dis*«.

Im V° libro a 5 v. endlich findet sich neben vielen anderen interessanten Wendungen gar der Ton »*des*«! 1566! Es ist das erste »*des*« in einem Madrigalwerke, ausgenommen natürlich Vicentino's mit allen möglichen alterierten Tönen gespickten »esempii« der »antica musica«. An den Beispielen, die hier folgen sollen, sehen wir, wie das »Verhältnis des Wortes zum Tone« überall zum Prinzip erhoben ist:

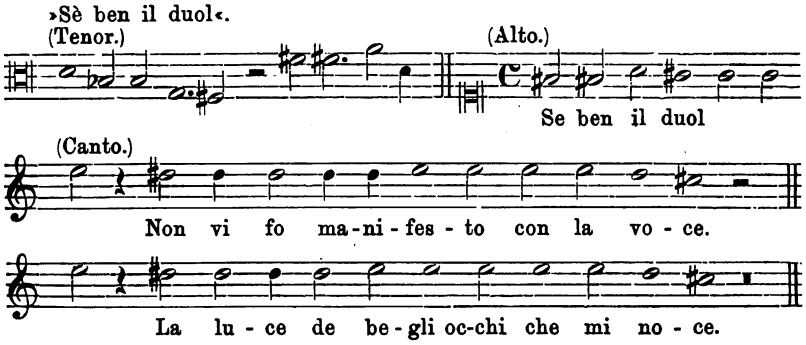
IV° libro: »De virtu di costumi« (Tenor).



»O morte eterno fin'« (Canto).

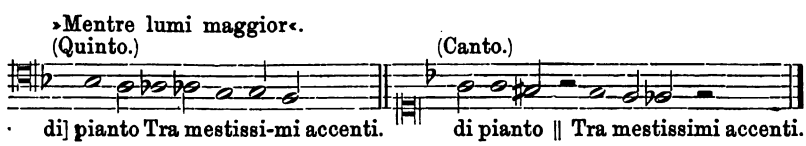


»Sè ben il duol«.

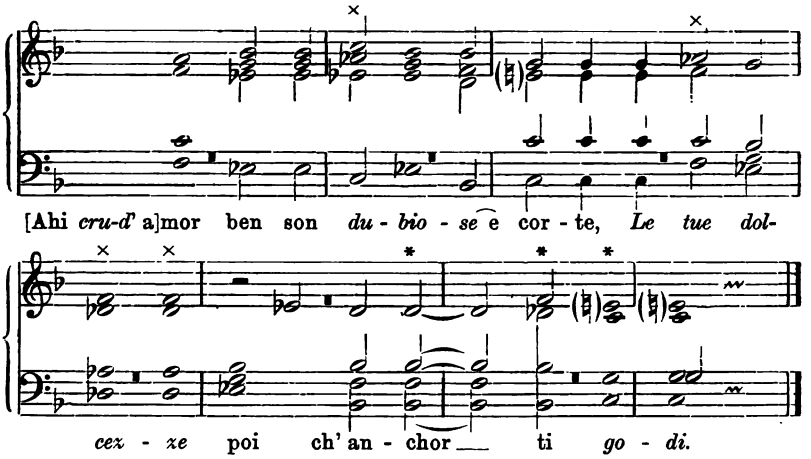


Man beachte die prompte Beisetzung der Accidentalien, auch im V° libro, z. B.:

»Mentre lumi maggior«.

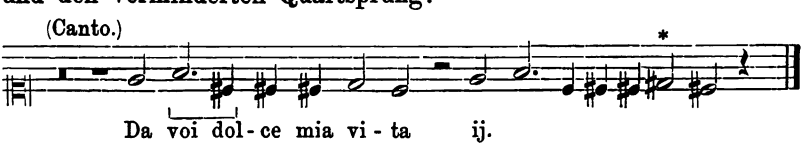


Das Madrigal »Non e lasso martire« bringt im gleichen Buch zwischen Quintus und Altus die reale Nachahmung *fis*, *cis* (Oberquinte und *cis*, *gis* (dito). — Das besagte *Des* nun steht in dem Stück »Dalle belle contrade« (das — ein Beweis für seine Beliebtheit — auch in verschiedene andere Bücher Aufnahme gefunden hat) in folgendem Zusammenhange mit den übrigen Stimmen:



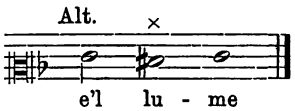
Der ganze Passus ist eigentlich nur vierstimmig. Aber welche Kraft der Deklamation, welche Prägnanz der Charakterisierung! Ist das nicht schon »nuove musiche« in Vollreife? Drei, in dieser Reihenfolge selbst heute ungewöhnliche Akkorde (*): *F*-moll, *Es*-dur und *Des*-dur auf die Worte »tue dolcezze« und zuletzt das *B*-dur, *B*-moll, *C*-dur über dem »anchor di godi« (auch die Kadenzfolge am Anfang *As*, *Es*, *B* auf »dubiose« ist zu bemerken) — — — kann ein Tondichter mit so einfachen Mitteln die Begriffe »crudo« und »godi« inniger zusammenschmelzen, als es in diesen wenigen Takten mit einem einzigen Chroma geschieht? Hier bricht wahrhaftig das Gefühl für die Harmonie zum erstenmal bei Rore rücksichtslos durch; seine Absicht, die Harmonie zur Trägerin des Ausdrucks zu machen, ist nicht mehr zu verkennen.

Auch das I° libro delle Fiamme vaghi et dilettevoli Madrigali a 4 e 5 voci (erste Ausgabe 1565) bietet vielfach Freiheiten, wie den Sekundschritt *f-fis* in »Vedrai biondi capri« (seconda parte) und »Poiche m' invita«; im letztgenannten Stücke auch *Dis* (*) und den verminderten Quartsprung:

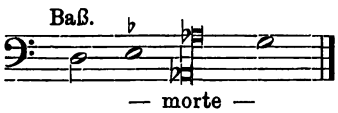


Ein Blick auf den Text zeigt uns wiederum Rore, den Tonmaler.

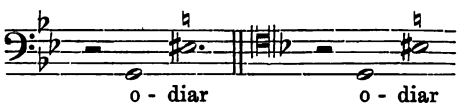
Seltsamerweise ist im ersten und im zweiten Buche der vierstimmigen Madrigale die Tendenz eine so verschiedene, daß man beinahe an der Richtigkeit der Editionsjahrzahlen, 1542 und 1543 (Becker-Fétis[1]), zweifeln könnte. Während Rore nämlich im I° libro keine Hand breit vom gewohnten Pfade abweicht, bringt er im II° libro entschiedene Chromatismen, mittelbare Chromatik und freie Einsätze, so daß, dem geistigen Entwicklungsgang des Komponisten entsprechend, zwischen den beiden Büchern mindestens eine Spanne von zehn Jahren zu liegen und das Jahr 1553 für das zweite Werk viel glaublicher scheint. So finden wir gleich im ersten Stücke des Buches »Un' altra volta« den Ton »*as*« (im Alt und Baß [Quartensprünge *es-as*]), mittelbares Chroma besonders in »Schiet' arbuscel«, in »O sonno«[2] wiederholt »*dis*« (Baß), ebenda:



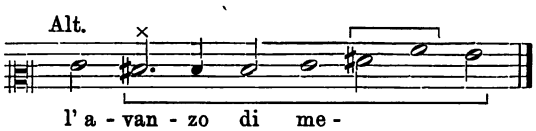
ferner den chromatischen Halbtonschritt *(e-es)* (in »O sonno« und »Un altra volta« [Ten.]), in »Mia benigna Fortuna« (Vorzeichnung ♭♭) des öfteren »*as*« (Alt und Baß):



und die große Sexte:



in »Date mi pace« *dis* und mittelbares Chroma:



Auch die abgeklärte Textur dieser Madrigale weist auf eine spätere Entwicklungsphase des Komponisten.

[1] Fétis (biogr. univers., VII, 308) citiert unter 2° »il II° libro di M^li a quattro e *cinque* voci . . . 1543«.

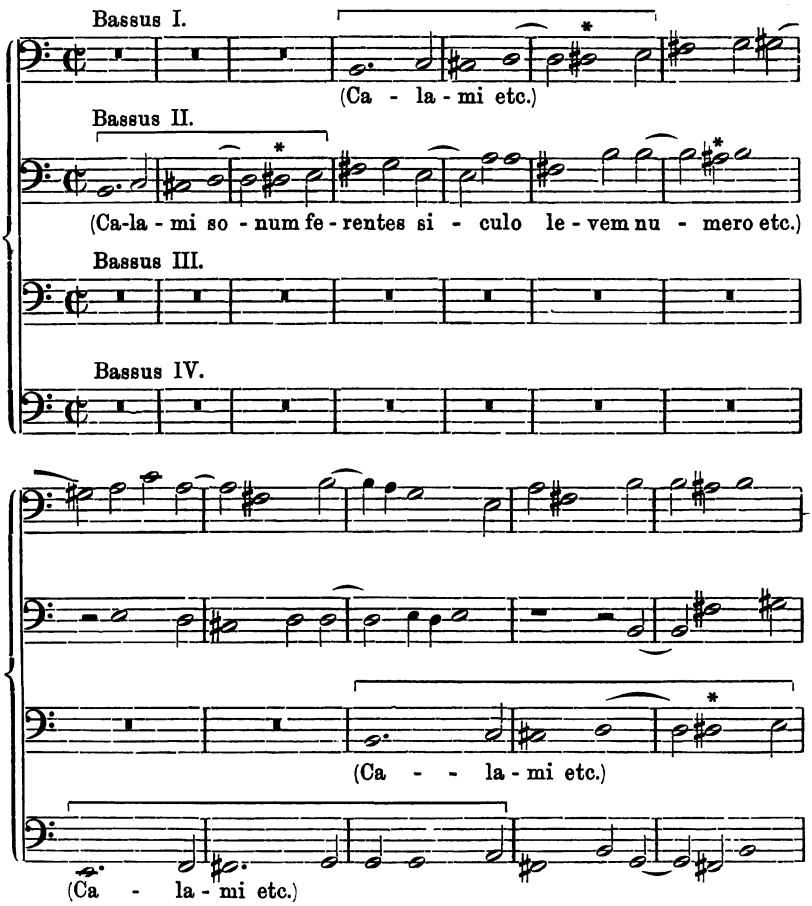
[2] Ein Fragment dieses Stückes spartiert in Rob. Eitner's Aufsatz »Ciprian Rore«, M. f. M.-G., 1889, S. 45.

Jenes Werk, welches betitelt ist »Di Cipriano et Annibale Madrigali a 4 v.« (V° libro), enthält in den Ausgaben der Jahre 1561 und 1566 von Rore 4, und in den Ausgaben von 1575 diese 4 + 6 andere (aus bekannten Büchern entnommene) Stücke, die Chromatisches nicht bieten. Doch findet sich am Schlusse die Ode »Calami sonum ferentes«[1]. Wenige Tonsätze sind von den Madrigalisten und Theoretikern des 16. Jahrhunderts mit soviel Interesse kommentiert und wohl auch imitiert[2] und in unseren Tagen (sei es aus Unkenntnis oder Unverständnis) von verschiedenen Geschichtsschreibern so hartnäckig verketzert worden, wie diese Ode. Sie ist thatsächlich nach Anlage, Form und Inhalt in einer Linie mit Willaert's Duo, Vicentino's enharmonischen Madrigalen und Marenzio's und Gesualdo's farbenreichen Tonsätzen eine der merkwürdigsten Kompositionen der ganzen Epoche. Wenn uns weiter nichts von Rore erhalten wäre, als nur dies eine Stück, so wären wir über die innere Charakteristik des Komponisten im Klaren; denn es beweist aufs schlagendste, daß Rore's Neuerungs-Bestrebungen sich direkt auf die Musikpraxis richteten und daß ihn bei der Anwendung der Chromatik nicht (wie etwa den Vicentino) die theoretische Überlegung, sondern einzig das (vielleicht durch Studien am Gravicembalo unterstützte) Musikgehör leitete. Auch das, was Winterfeld über den Künstler und über den Menschen Rore zu sagen weiß, findet in dem durchaus originellen und für die Zeit ungewöhnlich tiefen poetischen Gehalt des Tonsatzes seine volle Bestätigung. Und noch ein drittes geht aus dem Stück evident hervor, daß der Meister Niederländer und Willaert-Schüler war. Sein Stil fußt durchaus auf der in der Hauptsache nach den Gesetzen der Imitation sich abwickelnden Polyphonie. Nur der Mittelsatz ist zum größten Teile homophon. Das Stück ist für vier Bässe komponiert, stellt sich also schon äußerlich von allen gleichzeitigen Erscheinungen abseits. Der zweite Baß beginnt von groß *H* bis klein *e* in chromatisch aufsteigender Linie, wird dann, während er sich selbständig fortspinnt, vom ersten und dritten Baß im Einklang (bis zum *e*) streng und vom vierten Baß in der Unterquinte etwas freier nachgeahmt:

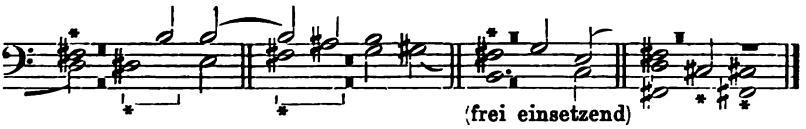
---

[1] Sie ist vermutlich vor 1555 entstanden und ursprünglich wohl in einem der beiden verloren gegangenen Bücher vierstimmiger Madrigale (II° und III° libro) zum erstenmal veröffentlicht worden. — Neudrucke (Partit.) bei Burney, Gen. Hist. of Music, III, S. 319/20 und in verbesserter Übertragung bei Commer, Tom. XII, S. 119 (vergl. auch die Bemerkung ebenda, S. IX, Nr. 32).

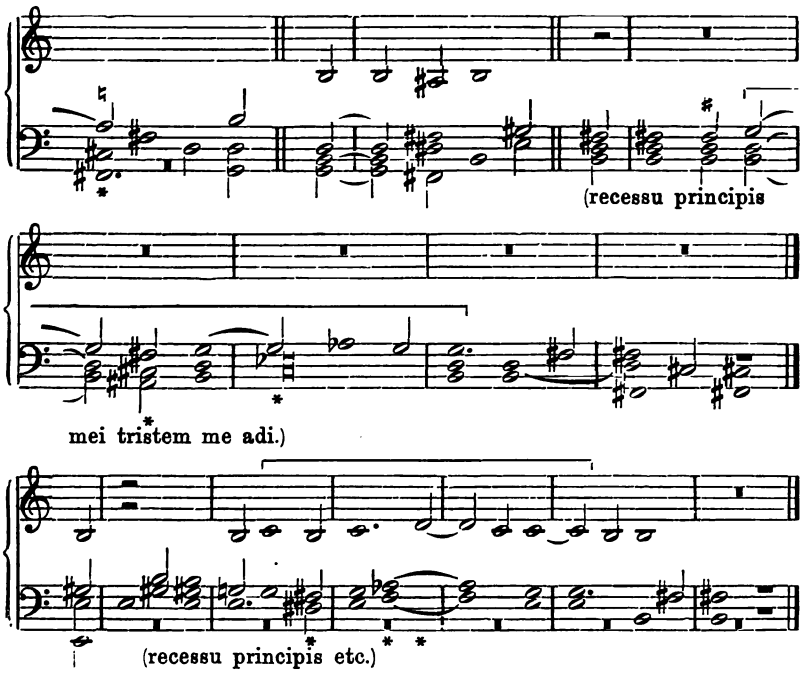
[2] Wie das häufige Beiwort zu Madrigalen: »ad imitatione di C. R.« beweist, das sich zweifellos auf diese Ode bezieht.



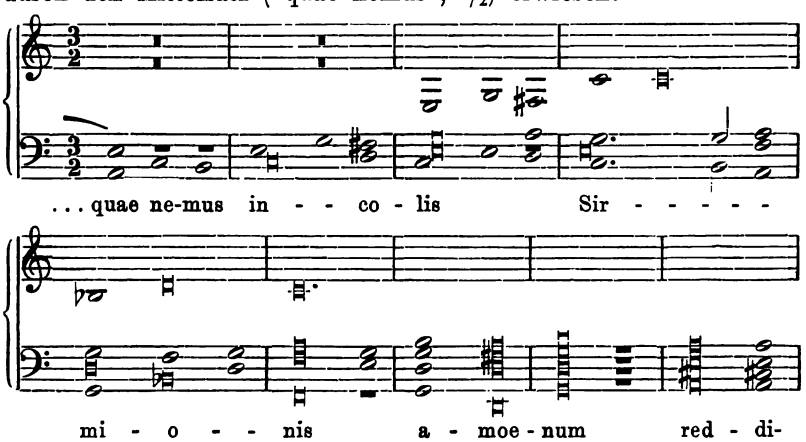
Auch in dem nun nach 28 Takten folgenden Mittelsatz (14 Takte, tempus perfectum) »quae nemus incolis Sirmionis amoenum« und gegen den Schluß des Stückes setzen die vier Stimmen kanonisch ein. Aus dieser selbständigen Stimmführung ergeben sich teils beabsichtigt, teils zweifelsohne auch zufällig, abgesehen vom Melodischen — es entstehen neben zahlreicher mittelbarer Chromatik und dem Halbtonschritt die Töne *As*, *Ais*, *Dis* (s. oben *) — neue (um nicht zu sagen, moderne) harmonische Verhältnisse: die Terzen *Dis-Fis*, *Fis-Ais* und ihre Umkehrungen, die Quinten *Fis-Cis*, *Dis-Ais* etc., ausgesprochene *As*-dur-, *Dis*-dur-, *Fis*-dur- und *H*-dur-Dreiklänge (in der ersten Versetzung), *F*-moll in der Stammlage, der verminderte Sextakkord *F-As-D* und chromatisch auf- und absteigende Sextakkordgänge nach Art der Fauxbourdons. Ich gebe hier die Beispiele für chromatische Terzen, Sexten, Quinten und Quarten:

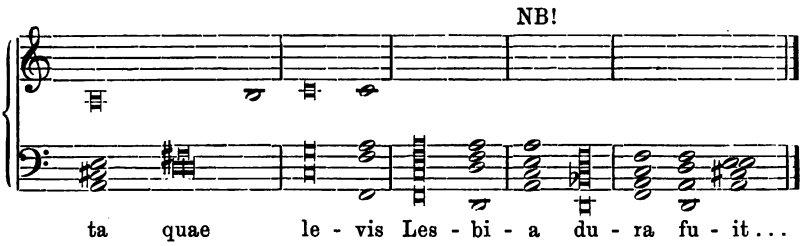


für akkordische Bildungen mit Hilfe chromatischer Töne:



Wenn schon diese wenigen Proben für Rore's ungewöhnliches Harmonie-Empfinden zeugen können, so wird dasselbe vollends durch den Mittelsatz (»quae nemus«, $^3/_2$) erwiesen:





Es liegt auf der Hand, daß Rore den Kontrast zwischen dem polyphonen Geflecht des Hauptsatzes und diesen wuchtigen Akkordsäulen beabsichtigte. Wir haben also thatsächlich hier (wie bei den Odenkompositionen des 16. Jahrhunderts überhaupt) eine bewußte Trennung von der durch die Theorie geheiligten Anschauung, daß die Harmonie nur das zufällige, wie wohl durch bestimmte Gesetze geregelte Produkt gleichzeitig dahinströmender Melodien sei. Besonders am Schluß (NB!) verrät sich das harmonische Gefühl in der feinsinnigen Einfügung des Sextakkordes *D-B-F* zwischen *A*-moll und *F*-dur.

Der ganze Tonsatz hat namentlich auch durch die aus seiner Besetzung mit Bässen resultierende düstere Klangfarbe, welche die chromatische Beweglichkeit erst recht hervorkehrt, einen überaus ernsten, ja beinahe tragischen Charakter, und es läßt sich das Aufsehen, das er erzielte, ganz gut verstehen, zumal verschiedene Wendungen (die chromatischen Sextakkorde, notabene von starkschwingenden Baßstimmen vorgetragen) selbst uns fremd klingen.

Rore's Ode ist, wie erwähnt, auch in Lasso's »I° libro, dove si contengono Madrigali . . ., 1555, sc. XIV^ième livre à quatre parties« abgedruckt. Das führt unsere Darstellung naturgemäß zu diesem Meister, der in dem genannten Buche auch durch ein eigenes Tendenzstück bewies, daß er für die neue Bewegung Interesse hatte. Wir werden darum, und nicht bloß aus technischen Gründen, gleich hier dem Schaffen dieses Meisters im Lichte der Chromatik eine, dem Rahmen unsrer Abhandlung entsprechend, allerdings nur gedrängte Betrachtung widmen. Für die Details sei von vornherein auf die trefflichen Vorworte zu den fünf Bänden der »Madrigale von Orlando di Lasso« von Professor Dr. Adolf Sandberger verwiesen[1].

Zunächst das Stück »Alma nemes«[2]. Es ist als Motette bezeichnet und steht an vorletzter Stelle, hinter dem »Calami«, mit dem es wesentliche Ähnlichkeiten hat. Beide Texte sind latei-

[1] Vorwort I, Seite XXIV, XXV, XXVI; Vorwort II, Seite XI, XII; Vorwort III, Seite XV, XVI, XVII, XVIII, XIX; Vorwort IV, Seite XXI, XXII, XXIII; Vorwort V, Seite VIII, IX, XVI.

[2] Neudruck bei Burney, Gen. Hist. of Music, III, S. 317/18.

nisch, jener des Lasso'schen Stückes in Hexametern und Pentametern, der des Rore eine unregelmäßige Ode, teilweise im Choral-Maß der griechischen Tragödie. Hier wird die Muse angerufen, durch süßen Gesang dem betrübten Herzen Linderung zu verschaffen, dort bittet der Dichter die Huldgöttin, mit ihm in eine liebliche, ungewohnte Melodie einzustimmen[1].

Beide, Rore und Lasso, chromatisieren, weil sie in der Dichtung besondere Gedanken resp. Stimmungen finden, die besondere Mittel erheischen. Die chromatisch aufsteigenden Phrasen am Eingange des »Calami« sind offenbar angeregt durch das Wort »gemitus«, die Sextakkordgänge (nach dem Mittelsatze) durch »tristem« und durch die sehnsüchtige Grundstimmung der Ode über-

[1] Rore:

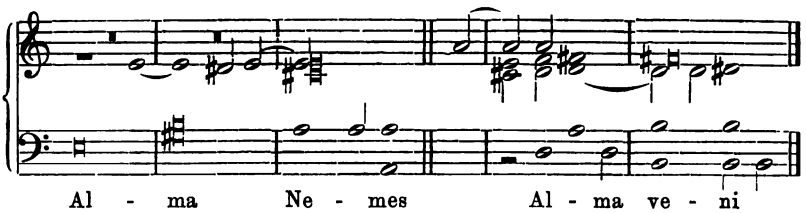
Calami sonum ferentes siculo levem numero,
Non pellunt gemitus pectore ab
Imo nimium graves
Nec constrepente sunt ab
Anfido revulsi.
Musa, quae nemus incolis Sirmionis amoenum,
Reddita, quae levis Lesbia dura fuit.
Me adi recessu principis mei tristem
Musa, delicia tui Catulli,
Dulce tristibus his tuum
Iunge carmen avenis.

Lasso:

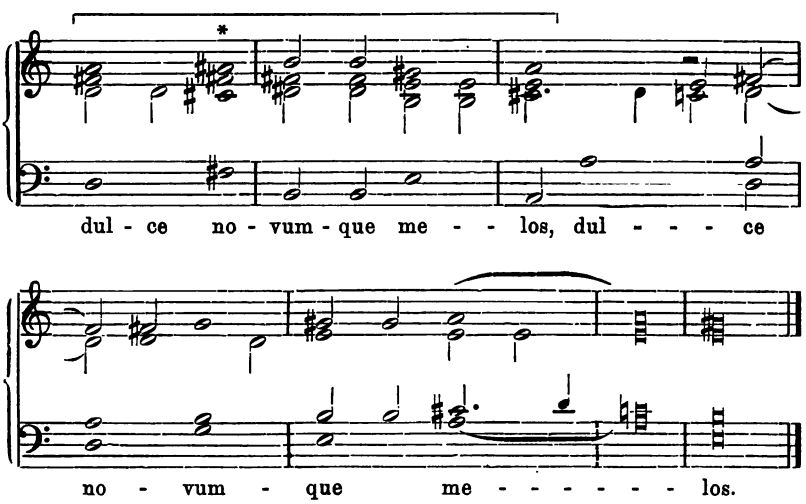
Alma Nemes, quae sola, Nemes, quae dicere Cypris,
Altera quae Pallas, altera Quarta Charis,
Quae pellis nubes, quae coelum fronte serenas,
Et risu et laetis flammea luminibus.
Alma veni vocemque tuam, quae flumina sistis,
Funde, canas mecum dulce novumque melos.

Es darf nicht unbeachtet bleiben, daß gerade Lasso, Rore und, wie wir noch sehen werden, auch Vicentino altlateinische Oden mit entschieden chromatischer Tendenz in Musik setzen. Wir haben hierin eine charakteristische Begleiterscheinung der antikisierenden Richtung zu erblicken. Sie zeigte sich aber nicht in Italien zuerst, sondern in Deutschland wo zu Anfang des Jahrhunderts die Manier, antike Versmaße neben den weltlichen Liedern in Musik zu setzen, recht im Schwang war. Petrus Tritonius war der erste, der derartige Versuche anstellte (1507 bei Oeglin zu Augsburg); ihm folgten Theobald Billicanus (1526), Lucas Lossius (1536), Franch. Gafori (1518, harmon. music. instrum., IV, 10), Ludwig Senfl (1534, 1557), Benedict Ducis, Paul Hofhaimer (1539) und noch viele andere. Selbst der Theoretiker Glarean verschmähte es (im »Dodekachordon«) nicht, sich diesen Versuchen anzuschließen, und »fast alle musikalischen Lehrer des 16. Jahrhunderts, welche in mehr umfassender Weise die Theorie darstellen, gefallen sich darin, in den verschiedenen Stellungen der Längen und Kürzen, wobei stets die lange Note gleiche Geltung hat mit zwei kurzen, alle antiken Versmaße darzustellen und auf diese Weise eine besondere musica rhythmica oder metrica zu bilden ... Veranlassung und Anleitung zu solcher Musik gab der im Gebiete der klassischen Litteratur verdienstvolle, auch als trefflicher Dichter in der Nachahmung des Tibull und Horaz berühmte Conrad Celtes († 1508) ... Man glaubte mit solcher Musik die Weise gefunden zu haben, wie die römischen und griechischen Dichter ihre Poesien singend zur ‚cithara' vortrugen«. Vergl. Allgem. musik. Zeitung, 1871, VI, S. 417/19. G. v. Tucher, »Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts«, III.

haupt. In »Alma nemes« hat der Tonsetzer zweifellos das mit Begeisterung vom Dichter gerufene Wort »Alma« auf folgende Modulationen gebracht:



und die Stelle »novumque melos« am Schlusse giebt ihm gar Anlaß zu der tonmalerisch wirkungsvollen Kadenz *Fis-H*:



Ambros (Gesch. d. Musik, III, 365, Anm. 1) sagt mit Recht, daß nicht der Ton »*ais*« allein es ist, welcher mit den Textesworten »novumque melos« in Verbindung zu setzen ist, sondern die ganze Harmoniefolge $\left(\overset{\#}{D}\ \overset{\#}{Fis}\ \overset{\#}{H}\ \overset{\#}{E}\ \overset{\#}{A}\right.$ = lauter Durdreiklänge$\left.\right)$[1]. »*Dis*« findet sich sonst noch öfters gebraucht, aber es entsteht nicht etwa aus einem inneren Zusammenhang mit dem Texte, sondern unabhängig von ihm durch den Melodiefluß. Ebenso verhält sich's

[1] Vergl. Burney, a. a. O., S. 316. — Wenn meine Behauptung von der Entstehungszeit des »calami sonum« richtig ist, gebührt Rore in der Anwendung des »*ais*« — entgegen Burney's Ansicht — wiederum das Erstlingsrecht. (Man sehe auch A. v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, 1878, S. 155.)

auch bei Rore. Bemerkenswert ist in obigem Beispiele der Halbtonschritt *a ais* in folgendem Melodie-Duktus:

Wir sehen hier wieder so recht, wie sich allmählich die Melodie in die Oberstimme drängt, unterstützt von dem die harmonische Beweglichkeit so ungemein erleichternden Sekundschritt.

Aus der Ähnlichkeit der beiden Stücke erklärt sich die immerhin frappierende Aufnahme des »calami«: Lasso ahmt[1] den Rore nach. Und er kündet mit dem Beisatze auf dem Buchtitel: »à la Nouvelle composition d' aucuns d' Italie«, d. i. »auf die neue Kompositionsmanier, wie sie von einigen Italienern beliebt wird«, unzweideutig an, was es auch mit den anderen Tonsätzen des I° libro für eine Bewandtnis habe. In der That finden sich in denselben vielerlei Freiheiten gegen die Diatonik; so in dem Madrigal »Perch' io veggio« der chromatische Sekundschritt (Kontratenor und Superius), freie Anwendung der Accidentalen in »Ch' il credera«, »Queste non son più lagrime«, »Se ben l' empia mia sorte«, der Ton *as* wiederholt in der Villanesche »Sta core mio« u. a.[2]

Auf die Frage, wie kam Lasso zu Rore's Ode, wie kam er überhaupt mit der »nuova musica« in Berührung? giebt uns sein Lebensgang die Antwort: Anfangs im Dienste und Gefolge Ferdinand's des Ersten Gonzaga lernte Lasso auf großen Reisen auch Italien kennen, gelangte dann zu längerem Aufenthalte nach Mailand, später nach Neapel und zuletzt, bevor er, Mai 1555, nach Antwerpen übersiedelte, auch nach Rom, wo sich damals, gleichwie in Venedig, die interessantesten musikalischen Persönlichkeiten befanden. Und hier mag er zum erstenmal[3] mit den neuen Bestrebungen bekannt geworden sein, hier dürfte er auch von der Rore'schen Ode gehört haben. Ist es doch wohl möglich, sagt Sandberger[4], »daß Orlandus Lassus zu Anfang Juni 1551 bereits in der ewigen Stadt weilte, daß er Vicentino's berühmtem Streite mit Lusitano, teilnehmend an der ‚audientia di molti dotti', beiwohnte!« So wäre er also von seiten der Theorie aus mit der nouvelle manière vertraut geworden. Jedenfalls fällt es auf, daß der Meister unmittelbar nach seinem Römeraufenthalte mit einem so antidiatonischen Buche, wie dem besprochenen, in die Öffentlich-

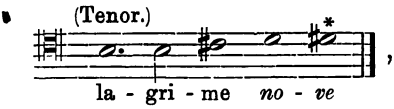
[1] Gleich anderen Zeitgenossen (z. B. Alessandro Romano).

[2] Vergl. Sandberger, Vorwort IV, S. XXII ff.

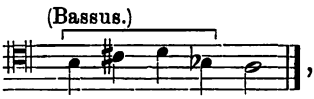
[3] Ob nicht schon die Chromatik bei Willaert von Einfluß auf Lasso gewesen ist, müßte eine Geschichte des Madrigals nachzuweisen haben. Vergl. Sandberger, Vorwort I, S. XXIV.

[4] A. a. O., S. XXIV.

keit tritt. Zudem ist dessen Publikationsjahr, 1555, überhaupt das erste Jahr, in dem Lasso Kompositionen in Druck gab. Auch das andere Buch, welches er noch in diesem Jahre erscheinen ließ, das nachmals oft aufgelegte I° libro di Madrigali a cinque voci, verrät chromatische Anwandlungen, wie bei Lasso stets, in Verbindung mit Wort- und Tonmalerei: da finden wir ein *Dis* auf die Worte »lagrime nove« in dem Stück »Hor qui son lasso«:



Halbtonschritte in »Alma cortese«, »S' io talhor«, »Di viso m' ha«, mittelbar chromatische Verhältnisse z. B. in »Con lei fuss' io:



freie Einsätze, u. a. m.

Auch in dem größeren Teile der späteren Madrigalbücher etc. liebt Lasso Wort-Illustrationen besonders mittels ungewöhnlicher Tonfiguren, mittels absichtlicher Verstöße gegen die Grammatik, direkt harmonischer Verhältnisse und chromatischer Töne. Im zweiten Buche fünfstimmiger Madrigale ist es mehr mittelbare Chromatik, die er verwendet, aber im dritten finden wir die Töne *Dis* und *Ais*, akkordische Bildungen *cis*-moll, *fis*-moll, *h*-moll, im vierten neben zahllosen feinen Charakterisierungen chromatische Wendungen, ebenso im fünften und in der Sammlung von Madrigalen zu vier, fünf und sechs Stimmen von 1587. Nur ist in den beiden letztgenannten Werken zu beachten, daß chromatische Neubildungen u. dergl., wie *h*-dur, *h*-moll, *fis*-moll, *cis*-moll, mit Vorliebe auf Worte wie »cangiar l' usato«, »nemico«, »empio«, »error«, »distorto« etc. angebracht werden. Das hängt zusammen mit der zunehmenden Abneigung des alternden Meisters gegen die Antidiatonik[1], die er mit solchen Textverbindungen offenbar perhorrescieren will.

[1] Sandberger, Vorwort III, S. XV. »Dem entsprechend beachten wir hier, daß undiatonisch herbeigeführte Zusammenklänge meist zur Illustration eines Wortes wie ‚fürchterlich', ‚schlecht', ‚schrecklich' zu dienen haben, ... dagegen erzielt der Künstler auf diatonischem Wege manchen frappanten Akkord ... und bereichert so seine harmonische Palette. Auch konnte Orlando leicht des modernen Experimentierens entraten ... denn ihm stand nunmehr eine Meisterschaft der Disposition im großen, eine abgeklärte Kunst des architektonischen Aufbaues zu Gebote, die den aufmerksamen Freund seiner Schöpfungen, ungeachtet unseres durch unsere Erziehung so verschieden gearteten Musiksinnes, mit der höchsten Bewunderung erfüllen muß«. — Über Lasso's Chromatik in den Villanellen, Moreschen etc. vergl. Sandberger a. a. O., Vorwort V, S. VII f. und XVI.

Aus dem Angeführten ergiebt sich also, daß auch Lasso als weltlicher Komponist, besonders als Madrigalist, mit bewußter Absicht Chromatismen einführt[1]. Aber es wäre doch verfehlt, Lasso einen Chromatiker zu nennen. Denn wir haben zu bedenken, daß sein Schaffen auf dem Gebiete des Madrigals erst in die Mitte des sechsten Dezenniums fällt, in eine Zeit, in der man ziemlich allgemein des Kunstmittels der Chromatik sich bediente und in der bereits wieder ein neues Phänomen auf den Plan getreten war, das die Köpfe der Theoretiker erst verwirrte, die den griechischen Tongeschlechtern entnommene Enharmonik. Und da die Farben, die Lasso zu seinen Tonbildern gebraucht, nicht mehr neu sind, — wir werden im Folgenden namentlich den Gebrauch unmittelbarer Chromatismen bei einer Reihe seiner Zeitgenossen nachweisen, — ist er auch nicht der Chromatiker in dem idealen Sinne wie Rore oder Vicentino, die ihr ganz gehörten, der nuova musica. Ja, »so trefflich er auch die neuen Kunstmittel zu handhaben verstand (was seine Zeitgenossen bewundernd anerkennen) — im Innersten stand Lasso auf dem Boden der alten Theorie«[2]. Dafür spricht nichts lauter, als seine Umkehr in den späteren Jahren und Zacconi's Zeugnis.

Mit Lasso erheischen auch Palestrina's Madrigal-Kompositionen einen kurzen Streifzug. Palestrina bekundet nämlich (im Gegensatz zu seinen kirchlichen Werken) besonders in den späteren Madrigalen eine auffallende Neigung zur Tonmalerei. Auch er sucht da dem Texte nach allen Seiten gerecht zu werden, ihn zu durchdringen und bis ins Detail musikalisch auszudrücken. Daraus entspringt seine Vorliebe für alterierte Töne[3]. Es entstehen ihm neue Harmonien und freie Modulationen, genau wie bei Orlando di Lasso. Er illustriert mit kühnem Griffel, er strebt nach Farbenpracht und Charakteristik. »Die Tendenz seines Madrigals geht auf individuellen Ausdruck und Einzelschilderung«. Richtig verstanden »kann man manche Madrigale Palestrina's ‚romantische Musik' nennen«, sagt Peter Wagner in seiner Schrift »Das Madrigal und Palestrina«[4], — »romantische Musik«, eine Signatur, die ebenso gut auf Rore, noch mehr aber auf die Erz-Chromatiker Marenzio und Gesualdo Principe da Venosa paßt. Beispiele für

[1] Daß Orlando auch als Kirchenkomponist Chromatiker ist (Anwendung alterierter Töne, des chromatischen Sekundschrittes), bedarf wohl keiner Erwähnung; man sehe z. B. die Motette »timor et tremor«; im »Magnum opus« »Christe Dei soboles« (Commer, Bd. V, Nr. 16).

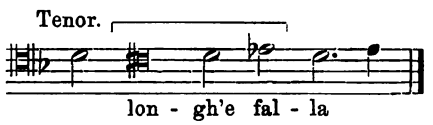
[2] Sandberger, Historische Anmerkungen zum Programmbuch für die 300ste Wiederkehr des Todestages O. di Lassos. München, 1894, S. 27.

[3] Was für Palestrina als Angehörigen der römischen Schule, welche sich entgegen der venetianischen konservativer verhielt, gewiß sehr bezeichnend ist.

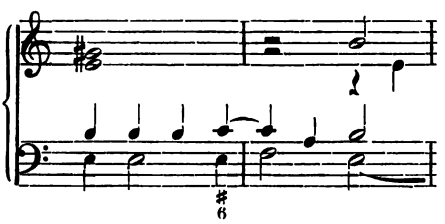
[4] Vierteljahrschr. f. M., 1892, VIII, 448.

Palestrina's Tonmalerei findet man in der genannten Abhandlung P. Wagner's[1].

Wir kommen nach dieser allerdings notwendigen Abzweigung nunmehr zu Ruffo, der in unserer Tabelle an zweiter Stelle steht und dessen »I° libro de Madrigali *Cromatici* a 4 v. 1552« wir bereits einmal in die Untersuchung ziehen mußten. Wir haben da vorausnehmend festgestellt, daß das Wort »cromatici« sich nicht auf Chromatik in unserem Sinne beziehen kann. Um den Beweis zu erbringen: Vergleichen wir den Inhalt der verschiedenen Auflagen miteinander, so zeigt sich, ähnlich wie bei Rore's Madr. crom., auch hier ein Plus von vier Madrigalen »Madrigali Aggionti«: »Sento dentr' al cor mio«, »Cantan fra rami«, »Lasso prima ch' io spiri«, »Com' havra vit' amor«, gegen die nicht »chromatischen« Auflagen. Ein Konnex zwischen diesen »Madrigali Aggionti« und dem Beiworte »cromatico« besteht hier ebensowenig wie dort; denn die Tonsätze unterscheiden sich in nichts von den anderen. Mittelbare Chromatik finden wir hier überall; alterierte Intervalle in der Melodie in »Pastorella« *cis d es* (Cantus), »Dolor, dolor« *cis f* (Tenor), in »Lasso prima« die verminderte Terz:



»Tanti fonti« (Tenor) verminderte Quarte *gis c*, freie Akkord-Einsätze (z. B. *A*-dur, *E*-dur etc.), ja stellenweise den chromatischen Sekundschritt (»Ameni colli« Sopran *g gis*; »De cocenti sospir« Tenor *b h*); in der Harmonie (merkwürdigerweise nicht in den »M. Aggionti«) wiederholt den übermäßigen Dreiklang (1. Versetzung); und zwar von sehr guter Wirkung[2], so im Madrigal »Ameni colli«:



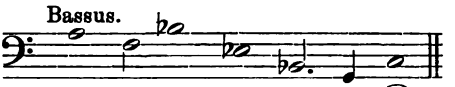
Aber chromatische Töne sind nirgends zu entdecken. Wie gesagt, das Auffallende an den Stücken ist die Häufigkeit der proportio subdupla C und der damit verknüpften kleineren (schwarzköpfigen) Notenwerte. Nur selten (in »Miser in van doglio«, »Alcun non può saper« und »Tanti fonti«) finden wir die proportio dupla ¢.

[1] A. a. O., S. 446/447.

[2] Wie der übermäßige Dreiklang bei Willaert.

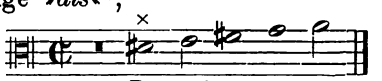
Es kann also über die Bedeutung des Wortes cromatico hier kein Zweifel existieren.

Aber Ruffo ist doch auch Chromatiker, wenn schon lange nicht in dem Grade wie Rore. In seinen übrigen Madrigalwerken macht sich neben feinen, geistvollen Zügen in bescheidenem Maße das Streben nach lebhafterem Tonausdrucke bemerklich. Doch liebt Ruffo diesen mehr im Harmonischen, als durch Chromatik zur Geltung zu bringen, und der, wie wir zeigten, die harmonische Beweglichkeit fördernde chromatische Sekundschritt spielt bei ihm eine große Rolle. Es versteht sich von selbst, daß seine mittelbare Chromatik mit dem Textgedanken innig verschmolzen ist. Unmittelbare Chromatik fand ich nur in einem Werke: »Opera nova di Musica, intitolata Armonia celeste . . . IV° libro di Madr. a 5 v., 1558 (1556)«. Während überhaupt die meisten Madrigale dieses Buches tonmalerisch interessante Stellen, wie z. B. im Madrigal »Piova sangue«:



(Text: Sian *dis - cor - die* fra 'l Sole e la Sorella.)

und modulatorische Volubilität durch den Halbtonschritt aufweisen, hat das letzte Stück: »Pervert' e guast' il ciel« im Alt, gleich am Eingange »*dis*«[1],



Per-vert' . . .

der einzige alterierte Ton, der uns in Ruffo's Kompositionen aufgestoßen ist. Jedenfalls gab hier das »pervert'«, wie oben das »discordie«, den direkten Anlaß zum Chroma. Das ähnelt der Chromatik des alten Lasso. Sollte auch Ruffo in seinen späteren Jahren[2] Gegner der »neuen Musik« geworden sein?

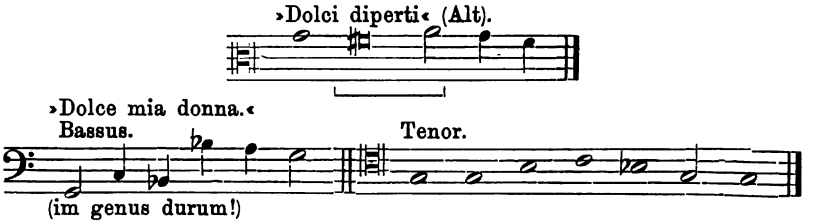
Das I° (1553/55), II° (1557) und III° libro (1555) a cinque voci weisen vornehmlich den chromatischen Halbtonschritt auf, z. B. auf die Worte »Che tant' *affetto*« im Madrigal »Bell' e la donna« (I° libro), $\overline{d}\ \overline{c}\ \overline{cis}\ \overline{d}$. Was hinsichtlich der Häufigkeit des Halbtonschritts von den fünfstimmigen Madrigalen gilt, gilt auch von den Madrigali a 6/7/8 voci (1554) und besonders dem II° und

[1] Frei eingesetzt! Modulation von *H* nach *E*.

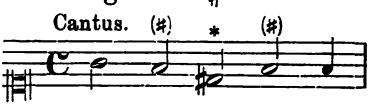
[2] Das Geburts- und Todesjahr Ruffo's ist unbekannt. L. Torri beweist in seinem gediegenen Aufsatz »Vincenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra nel Secolo XVI.« (Rivista Musicale, Vol. III, Torino 1896), in dem übrigens des Meisters bislang noch ungenügend erkannte Bedeutung für Palestrina und die Reform der Kirchenmusik gewürdigt wird (S. 640), daß Ruffo 1586 noch gelebt hat (S. 653). Sein Geburtsort ist, wie aus Akten hervorzugehen schien, Verona (vergl. auch Chiappelli, Il maestro V. R. a Pistoia, 1899).

III° libro a 4 voci (1555 und 1560)[1]. Es scheint demnach in Ruffo's Chromatik der Semitonschritt eine größere Rolle zu spielen als bei irgend einem anderen Komponisten. Die eigentümliche Färbung seiner Madrigale, der Schwerpunkt ihres Charakters liegt in ihrer harmonischen Flüssigkeit[2].

In Paolo Aretino's »I° libro delli Madrigali *Cromati* (!), Ven. Scotum (1549) a 4 voci« kann das Beiwort kaum eine andere Auslegung erhalten, als bei den fraglichen Titeln Rore's und Ruffo's. Den Madrigalen eignet etwas mittelbare Chromatik, die Accidentalen sind häufig mit Präzision beigesetzt (besonders das den Tritonus verhütende ♭), und die proportio subdupla ist die vorherrschende: 𝐂 (kleine Notenwerte!). Einige Beispiele[3] mittelbarer Chromatik mögen das Gesagte stützen:



In »Amor poi che colei« gilt das ♯



metastatisch, nicht *Dis*, sondern *Fis*.

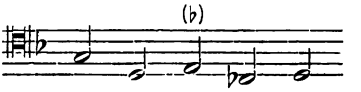
---

[1] Fétis (Biogr. univ., VII, 340) citiert unter 5° »Madrigali *cromatici* a 6, 7 e 8 voci . . . 1554« (zwei Ausgaben aus diesem Jahre); unter 6° »Madr. *cromatici* a *5* v., 1555«. »Trois autres livres de ces madrigaux, *d'un genre nouveau* alors, ont paru en 1577, 1558 et 1560, in 4°«. Von vierstimmigen Madrigalen hören wir nichts. Fétis schien zweifelsohne damit die vierstimmigen zu verwechseln, und irregeführt durch das »cromatici«, ohne Kenntnis der Madrigale, auch die anderen drei Bücher und die sechs- und mehrstimmigen, für chromatische Madrigale zu halten. Man vergl. auch das Kapitel Rore, wo ihm ein ähnlicher Irrtum begegnet; ebenso Riemann, Musik-Lexikon (1894, S. 920), »Vier Bücher fünfstimmiger chromatischer Madrigale« (1899, S. 972 dagegen korrigiert; doch ist hier die Rede von »drei Büchern vierstimmiger chromatischer Madrigale« [1545—1560]). Man vergleiche Vogel's Bibliothek, II, 171ff. und Torri, »Vincenzo Ruffo . . .«, a. a. O., S. 654ff.

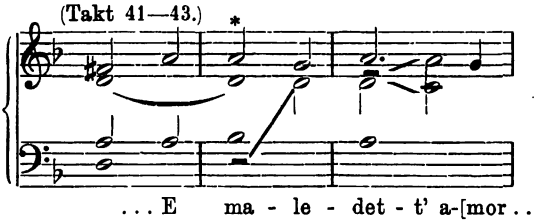
[2] Ein merkwürdiges Dokument für Ruffo's Anteilnahme an den tonmalerischen Bestrebungen der Zeit ist das von den Jesuiten in der *Biblioteca Rossiana* zu Lainz bei Wien bewahrte »Capriccio in Musica« di Vic. Ruffo, Milano, Franc. Moscheni, 1589, das mit einer vom 24. März 1564 datierten Dedikation 23 dreistimmige Charakterstücke (ohne Text, aber mit seltsamen Titeln) enthält. So heißt eines »El Chiocho«, ein anderes »La Sol Fa re mi« (ein Solmisationswitz), ein drittes »El Cromato« (es ist vorwiegend in Chrome bianche notiert) etc. Das Buch ist meines Wissens nicht bekannt.

[3] Mit spezieller Erlaubnis des Präsidiums der Bibliothek des Istituto musicale in Florenz.

Im »II° libro di Madrigali *Cromatici* a quattro voci (1552)« Giandom. Martoretta's hat das Beiwort den nämlichen Sinn, wie bei Aretino etc., doch sind die Madrigale freier gehalten: freie Einsätze, selbständige Behandlung der Accidentalen, häufiger Gebrauch derselben. Beispiele: »Si e debile il filo« Tenor-Einsatz mit ♮ im genus molle, »Doppo che sott' il ciel« Tenor-Einsatz mit »*cis*«, »Le biond' et ondeggianti« (Altus): *fis a b a*. — Wie oben bei Aretino ist in »Da un sol guard' e d' un vezzoso« das ♭ metastatisch:

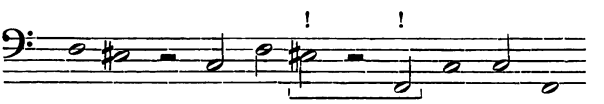


Zu bemerken ist in dem gleichen Stücke die freiangeschlagene große Septime auf »maledetto«:



Der chromatische Sekundschritt findet sich in »Jo vo piangendo« (Altus) *c cis* auf »Fu vana«. — Charakteristisch für die äußere Form der Madrigale sind wieder die kleineren Notenwerte und das Tempozeichen C.

Martoretta's I° libro (1548) ist nur fragmentarisch erhalten. Wir kennen jedoch davon fünf Madrigale aus dem »III° libro di M^li a 4 voci (1554)«[1], das allerdings in gesteigerter Anwendung mittelbarer Chromatik einen Fortschritt aufzeigt. Es finden sich freie Einsätze, der der chromatischen Quarte angehörige Schritt *e fis gis a* in »Donna beltà sopr' ogni« (Cantus), selbständige Subsemitonien z. B. in »Per fiorite campagn' e uerdi prati«:

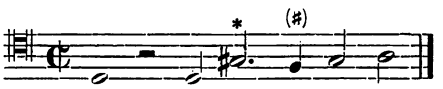


alterierte Intervalle in der Melodie, der chromatische Halbtonschritt in »Non puns' ars'« (Altus) *f fis*, in »Quei rubin quelle perle« (Altus) *c cis*, »Occhi del pianger« (Alt) *f fis* (aus den I° libro), in »Quegli occhi Re del ciel« der Quintsprung *es-as*! Dieses einzige »*as*« verrät, daß auch Martoretta von der chromatischen Bewegung Notiz genommen hat.

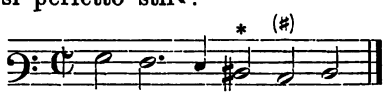
[1] Befindet sich in zwei kompleten Exemplaren auf der Münchener Bibliothek.

Die Bedeutung des Tudino'schen Titels »Li Madrigali a Note Bianche | *et Negre Cromaticho*, | *et Napolitane a Quatro.* | ... 1554«[1] kann ebenfalls nicht zweifelhaft sein. Zwar könnte man, da in diesem Buche zwei Madrigale vom Komponisten ausdrücklich als chromatische bezeichnet werden, — und sie sind dies im vollen Sinne, — das Beiwort »... Cromaticho« schon auf die beiden Stücke beziehen, aber dasselbe steht in so unmittelbarer Nähe zu »a Note negre«, daß wohl ein Druckfehler anzunehmen ist: »Cromatic*he*« zugehörig zu »no*te*«[2]; überdies findet sich die abweichende Schreibart »cromati*cho*«, für »cromati*co*« sehr selten.

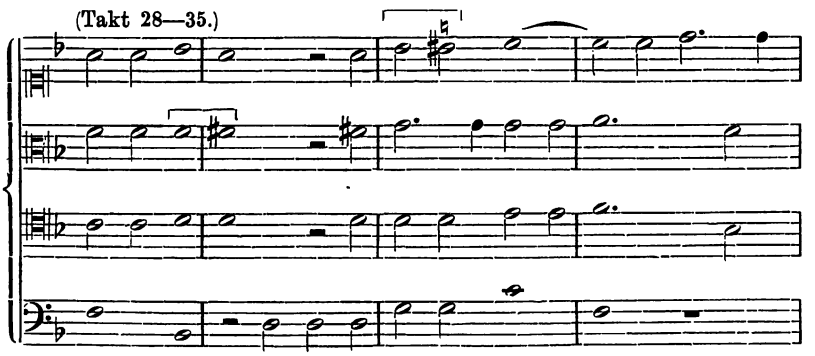
Das Buch, dem Marchese di Vigevano, il Signor Giovanni Jacoppo Triulci gewidmet, hat akkuraten Druck, saubere, mit allen Interpunktions-Zeichen ausgeführte Textunterlage; auch auf exakte Beifügung der Accidentalen ist Acht gegeben; im Zusammenhang damit stehen die (metastatischen) »Warnungszeichen« in »Vaghi e leggiadri fiori« (im Baß gegen den Schluß zweimal):



und in »Qual si perfetto stil«:

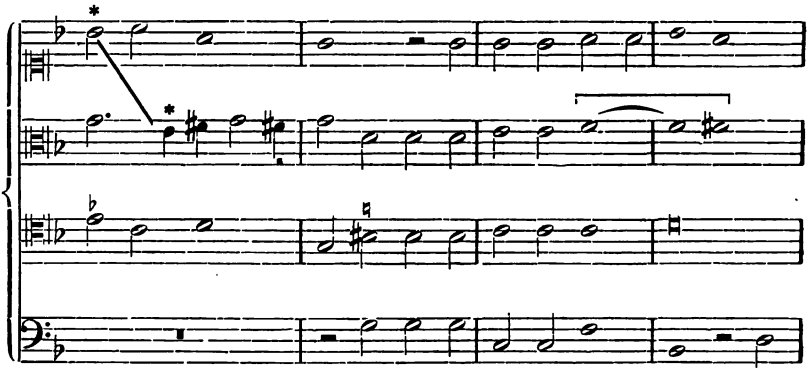


An Chromatis finden wir freie Einsätze in den verschiedenen Stimmen; »Chi vi contempla« (Tenor, *fis*), »Amor che con pietosi occhi« (Alt, *cis*) etc., mittelbares Chroma in »Corrò la fresca e matuttina«, »Madonna con chiss' occhi«, »Donna leggiadra« etc., den chromatischen Sekundschritt in »Qual so perfetto stil« (Tenor *f fis*), »Chi desia di veder'« (Alt und Cantus: *f fis* wiederholt und *b* ♮). Bemerkenswert ist die falsche Quinte (*) in diesem Stücke:



[1] Tudino's erstes Buch fünfstimmiger Madrigale (Rom, 1564) liegt nach Vogel (Bibl., II, 259) auf der Borghese'schen Bibliothek in Rom.

[2] Nach der italienischen Plural-Regel der Adjektive auf *-ico, -ica : -ici, -iche.*

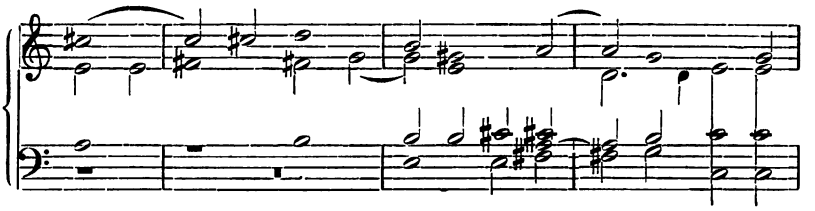


Man beachte auch die Modulatorik vermittels des Halbtonschritts. — In den meisten Stücken wechselt die Tempo-Vorzeichnung (tempus imperf. diminutum ¢ [Notation in Semibreven und Minimen 𝅗𝅥 𝅘𝅥] mit der proportio subdupla C [kleine, geschwärzte Notenwerte]), worauf sich jedenfalls das »a note bianche *et* negre« bezieht. Die Madrigale (die eigens »crom.« bezeichneten ausgenommen) sind also nicht chromatisch im höheren Sinne. Dagegen natürlich die mit der Überschrift »crom.«: »Altro che lagrimar gli occhi non ponno« und »Piango cantand' ogn' hora«. In beiden finden wir den dem Phrygischen versagten Unterhalbton »*dis*« sehr oft angewendet, daraus die harmonischen Ergebnisse *H*-dur und die reale Kadenz nach *E*! Und aus der Textunterlage ergiebt sich, daß der Künstler dieses für tonmalerische Zwecke bedeutungsvolle Chroma thatsächlich zur Wort-Illustration gebraucht: in »Altro che lagrimar« auf »lagrimar« und »languir«, in »Piango cantando«[1] auf »cantando«, »lasso« und »tempre«. Wie die meisten übrigen Stücke des Buches, sind auch diese beiden homophon gesetzt und verraten darin die italienische Abkunft des Meisters. Das harmonische Element ist überwiegend, und besonders im zweiten Stücke tritt auch die frottolenmäßige, strophische Gliederung (in symmetrischen Gruppen) stark hervor. Hier und dort verwendet Tudino den chromatischen Sekundschritt offensichtlich im Interesse einer beweglicheren Harmonik. Abgesehen von den Kadenzen *B-Es*, *H-E*, *E-A* etc. entwickelt sich im ersten chromatischen Madrigal[2] einmal die *Cis*-moll-Harmonie (Sextakkord) mit darauf folgendem *Fis*-moll:

---

[1] »Piango« (am Anfange) setzt mit dem *E*-dur-Akkord frei ein.

[2] Siehe Anhang.

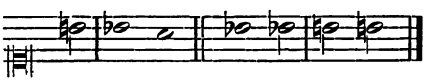


Im zweiten Madrigal interessiert uns noch eine typographische Eigentümlichkeit: die akribische Beifügung der chromatischen Zeichen. Schon im vorangehenden Stück, ja im ganzen Buche wird die Regel beachtet: jedes Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen gehört nur zu der Note, vor der es steht. Wenn also chromatisch erhöhte oder vertiefte Noten gleicher Tonhöhe auch unmittelbar aufeinander folgen, so setzt Tudino doch jedesmal das Accidenz[1]:

Das führt uns wieder auf das Gebiet des Notendrucks, das — wie die M^li cromatici Rore's bereits zeigten[2] — überhaupt zur Chromatik in engen Beziehungen steht.

Wir begegnen nämlich einer solch minutiösen Schreibweise auch bei Orso, Lasso, Vicentino, Ruffo, Aretino, Pietro Taglia, stellenweise bei Rore, in späteren Ausgaben der Werke Verdelotto's, so in der von Claudio da Correggio 1566 besorgten Neuauflage des I° und II° libro di Madrigali a 4 v., Paolo Caracciolo, Pietro Vecoli, Alessandro Romano und vielen anderen — ein Beweis, daß auch Herausgeber, zumal solche, die, gleich Cl. da Correggio[3], selbst komponierten, sich die neue Schreibweise aneigneten; bei einigen sind die Zeichen auch über oder unter die Noten gesetzt.

Cesare Tudino bedient sich aber in den beiden chromatischen Stücken noch eines besonderen Verfahrens, um den Sänger über keine Note im Unklaren zu lassen: Steht das Madrigal im genus durum, so setzt er fast durchgängig vor jedes *h*, das etwa zweifelhaft sein sollte, das b quadr. = ♮ und benützt es auch als Auflösungszeichen für ♭:

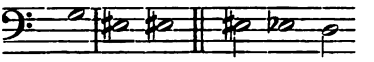


[1] Gewiß hat der Komponist bei der Bezeichnung »crom.« nicht bloß dem fremden Tone, sondern auch der häufigen Verwendung der »Signa chromatica« (wie Prätorius die Versetzungszeichen nennt) Rechnung getragen.

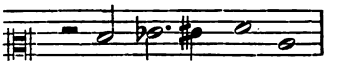
[2] Siehe Seite 51 ff.

[3] Das I° libro di Madrigali a cinque voci, Ven., Cl. da Correggio et Fausto Bethanio Compagni, 1556, fällt ebenfalls durch den akkuraten Satz der Accidentien auf.

In der gleichen Absicht setzt er öfters vor *e* das b cancellatum ♯:



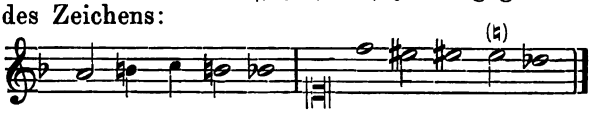
♮ ist also das Auflösungszeichen für ♭, ♯ für ♭*e* (*es*). Im genus molle dagegen (wie z. B. in dem Stück: »Chi desia«) löst er ♭ mit ♯ auf; vergleiche auch III° libro delle Muse a 5 voci, Venezia, Gardano, 1561, Aless. Romano's Madrigal »Non pur d' almi splendori« (Alt)



Pietro Vecoli (Madrigali, I° libro a 5 v. Torino, Bevil' acqua, 1581) löst im genus molle ♭ mit ♯, ebenso *Es* mit ♯; desgleichen Giov. Batt. Mosto, Aless. Romano (I° libro delle Canzoni, 1572), Giov. Ferretti (I° libro delle Canzoni, 1574), »Il Desiderio« (II° libro di Madr. a 5 v. di diversi Autori, Venezia, Gir. Scotto, 1566), Lelio Bertani (I° libro di Madr. a 5 v. Brescia, Marchetti, 1584) und andere.

Romano löst dagegen im II° libro delle Napolitane, Venezia, Her. Gir. Scotto, 1575, ♭ abwechselnd mit ♮ und ♯, in »S' el foco« z. B. ♭ mit ♮ trotz des genus durum. Noch radikaler geht Gius. Caimo vor (II° libro di Canzonette a 4 v. 1584 und libro IV° di Madrigali. Venezia, Vincenzi et Amadino, 1585); während er *Fis*, *Cis*, *Gis* überhaupt nur auflöst durch Weglassung des ♯-Zeichens — ♯ gilt bei ihm für die Note, vor der es steht, und wird daher wiederholt, ♯ ♯ etc. —, setzt er für ♭ auch im genus durum durchgehends ♮. — Den eigentümlichen Fall, daß Romano (II° libro de suoi Madrigali »Le Sirene«, Venezia, Scotto, 1577) im genus durum zweimal ein *F* mit dem ♮-Zeichen versieht, obwohl kein *Fis* in der Nähe steht, werden wir später behandeln[1].

Pietro Taglia (I° libro de Madrig. a 4 voci, Milano, Moscheni Frat., 1555) löst im Madrigal »Il mal mi preme« (Canto), das im genus molle steht, ♭ durch ♮, *fis*, *cis*, *gis* dagegen durch Fortlassung des Zeichens:

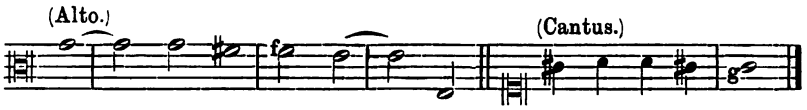


ebenso Lodovico Agostini Ferrarese, der im I° libro di Madrigali a 5 v. Venezia, Gardano Figl., 1570, für jede Note eigens setzt ♯ ♯ ♯ oder ♮ ♮, sowie Nicola Vicentino einmal im Madrigal »Déh cosi potess' io« des ersten Buches a 5 v. (1546)[2] ♭ durch ♮, ferner in seinem fünften Buch fünfstimmiger

[1] Vergl. S. 124 f.
[2] Vergl. S. 100, Anm. 5.

Madrigale (1572) und in den »Esempii« zu seinem theoretischen Hauptwerke »L' antica musica ridotta alla moderna prattica« (1555), während wieder andere, der älteren Epoche des Madrigals angehörige Tonsetzer *fis* etc. durch ♭ aufgelöst haben.

Francesco Orso, der in den nicht chromatischen Madrigalen seines ersten Buches *b* und *es* mit ♮ (seltener ♮) zu lösen pflegt, geht in den zwei chromatischen noch weiter: er gebraucht für ♭ und *es* meist das Signum ♮, für *cis*, *gis*, *dis*, wie für alle durch ♯ alterierten Töne fast durchwegs Buchstaben, in dieser Weise:



Von da zur Anwendung des ♮ auch für die durch ♯ erhöhten Noten war nur ein Schritt![1] Nur das durch ♯ erhöhte *h* wird einigemale mit dem ♮ gelöst. Orso hatte übrigens seinen guten Grund, mit Buchstaben zu operieren. Er fürchtete, daß die Sänger, vor lauter Versetzungszeichen ratlos, seine Intentionen mißverstehen möchten, weshalb er auch am Schlusse der dem Buche vorangestellten Dedikation eine kurze Erklärung giebt: »Agli Lettori. Mi è parso necessario; accioch' io sia inteso in questi due ultimi Madrigali fatti da me nel genere cromat*icho* (!) ... ho segnato un semitonio solo ... mi risoluto usar questo segno ♯ il quale facesse l' istesso ufficio nell' alzar la voce, che fà il bemolle nell' abassarla: cio è, che dove si trovasse questo segno, s' intendesse esser' il mezo accidentale, che può cadere tra l' uno, e l' altro estremo intervallo ...« Ganz klar ist diese Erläuterung nun allerdings nicht. Das ♯ soll die Aufgabe haben, »alzare la voce«, d. i. die Stimme zu erhöhen (erheben), wie das ♭ die Aufgabe hat, »abassare la voce«, d. i. die Stimme zu erniedrigen (sinken zu lassen). Orso kann hier sowohl die Tonstufe als die Tonstärke gemeint haben. Daß er zunächst die erstere im Sinne hatte, setzen der Nachsatz »cio è, che dove si trovasse ...« und,

[1] Erst der Drucker Valentin Schönig in Augsburg zog diese letzte Konsequenz; leider hat er sie nicht zum Prinzip erhoben. Vor 1600, so in Hans Leo Hasler's »Neue Teutsche Gesang nach art der welschen Madrigalien vñ Canzonetten | mit 4. 5. 6. vnd 8. Stimmen. Durch Hanns Leo Hasler | von Nürmberg ... Augspurg Valentin Schönigkh. 1596«, setzt er noch ♯ als Auflösungszeichen; aber schon in den »Sacri Concentus Quatuor, 5, 6, 7, 8, 9, 10 & 12 vocum a Joanne Leone Haslero Norimbergense. Editio Nova. MDCI. Augusta Vindelicorum, apud Valentinum Schoenigium« druckt er ♮ als Lösungszeichen für *B*♭, für *Es*♭ aber freilich stets ♯, für *fis*, *gis*, *cis*♯ etc. ♭. — Vergl. auch Vierteljahrsschr. f. M.-W., 1893, XI, S. 47 f. — In den chromatischen Stücken Orso's gelten übrigens die Accidenze ♭ und ♯ auch für mehrere aufeinander folgende Noten gleicher Tonhöhe.

wie wir bald zeigen werden, die Stücke selbst außer Zweifel. Es wäre aber auch nicht unmöglich, daß er zugleich mit dem ♯ und ♭ eine dem *crescendo* und *decrescendo* ähnelnde Ausführungsweise verknüpft wissen wollte. Jedenfalls dürfte es nicht Wunder nehmen, wenn in dieser Zeit des musikalischen Experimentierens ein Halbjahrhundert vor Mazzocchi die dynamische Nuancierung schon Gegenstand ernster Versuche gewesen wäre.

Dem gleichen Bedürfnis nach Klarheit in der Accidentienfrage, die durch die stetig wachsende Zeichen-Häufung, wie sie eben aus den gesteigerten chromatischen Anwandlungen der Komponisten naturgemäß resultierte, nachgerade brennend geworden war, entsprangen mit der bereits berührten Dedikation zu dem 1551 von Gardano neugedruckten Sammelbuch dreistimmiger Madrigale übrigens auch die Vorreden von Caputi, Melio, Salzilli, Tropea, Milanuzi, Mazzocchi. So bittet Caputi die Sänger, in seinen Werken die Note, welche in ♭ *fa*, ♭ *mi* oder *E la-mi* steht, nur dann mit dem ♭ molle zu singen, wenn es ausdrücklich vorgezeichnet ist, »per evitar l' inconveniente d' havervi a ponere altro segno, quando non alzando il canto più d' una Nota sopra della *Là*, convenga, che quella tal Nota non sia *Fa*, ma *Mi*« (»damit man nicht in die unangenehme Lage gerate, ein anderes Zeichen setzen zu müssen, wenn die Note nicht höher steige als eine Note über das *La* und diese Note zufällig nicht *Fa*, sondern *Mi* wäre«); desgleichen, so schließt er, habe man darauf zu achten, daß das ♮ für jene Note resp. Noten gelte, welche lediglich ihm[1] (genau) auf derselben (System-)Linie (appresso nel medesimo luogo) folgen, unmittelbar, d. h. ohne daß andere höhere und tiefere Noten oder gar Pausen dazwischen ständen. Caputi präcisiert also seinen Standpunkt bezüglich der Setzung und Ausführung des ♭ und ♮ viel genauer als Orso. Seine zweite Vorschrift bezüglich des ♮ richtet sich gegen die namentlich in den älteren Stimmbüchern beliebte Druckmanier, das Lösungs- oder Warnungszeichen ♮ nicht der zugehörigen Note, sondern irgend einer der nächsten vorausgehenden beizusetzen. Dom. Mar. Melli's Apostrophe »An die Leser« (1602) bezieht sich auf die Generalbaß-Notierung; »... però s' ha d' avertire come il ♭ molle posto sopra le note mostra la terza minore nelle parti di mezo (in den Mittelstimmen), il ♯ diesis la terza maggiore ...«, ebenso Milanuzi im »Secondo Scherzo« (1625): »... Non si son posti ne meno nel Basso Continuo i numeri, i diesis, ne i ♭ molli per dar gli accompagnamenti ... per esser facile à chi sonara l' haver l' occhio all' una, e l' altra

[1] »... avvertano, che quando si trova segnato il ♮, hà da servire per ... Note che solamente *li* segueno ...«; »li« kann sich nur auf »il ♮« oder vielmehr »gli ♮« beziehen.

Parte«. Crescentio Salzilli warnt die Sänger (in den zwei Büchern fünfstimmiger Madrigale, 1607 und 1611), »che non cantino ♯ ò ♭ se non dove sono segnati«, woraus erhellt, daß die Übergriffe der Cantanti bezüglich der Accidentien in dieser Zeit noch immer florierten. Tropea (1621) will ebenfalls die Versetzungszeichen nur da ausgeführt wissen, wo sie stehen: »Facciasi il ♮ quadro, il ♭ molle, & il ♯ semitono nella quella Nota, ove sono segnati«. Und endlich Mazzocchi, der in seinen berühmten zwei Vorreden zugleich wertvolle Dokumente liefert für die Chromatik und Enharmonik im 17. Jahrhundert, faßt die früheren Resultate in seiner Art genial zusammen. Die Vorrede zu den Dialogen und Sonetten (1638) giebt (von S. 179—182) Aufschluß über die »Diesis cromatico ed enarmonico«: »× (Diesis Enarm.) bedeutet die Steigung um einen kleineren Halbton (Semituono minore), wenn es auch von demselben Wert ist, wie das ♯ (Diesis Cromatico). Das chromatische Zeichen schreitet von einem Ton zum anderen (d. h. es durchschreitet einen Ganzton), das enharmonische dagegen nur einen großen Halbton (d. i. $\overset{\frown}{EF}$, $\overset{\frown}{HC}$); wenn man auf der Saite ♭ *fa* um einen Halbton steigen will, um sie ♭ *mi* (*H*) nennen zu können, macht man gewöhnlich ein ♯, was genau einem ♮ entspricht. Doch in den Madrigalen, die in der Musik ziemlich viel Ansehen genießen, pflegten die bedeutendsten Autoren, wenn sie ♭ molle zum *mi* (*h*) machen wollten, das ♯ zu setzen und nie das ♮ (letzteres nur, wenn das ♮ quadriert werden soll [? quadrare] oder bei Schlüsseländerung) . . . und es findet sich dies beobachtet bei Marenzio, Macque, Manna, Pecci, Luzzasco, dem Fürsten von Venosa und jedem anderen guten Autor . . .« In der Vorrede zur Partiturausgabe der fünfstimmigen Madrigale (1638) verweist Mazzocchi auf das Avvertimento in seinem Drama »La Catena d' Adone« (1626), wo er die schon von Caputi, Salzilli und Tropea her bekannte Vorschrift giebt: man solle kein ♯ und ♭ anwenden, wenn es nicht besonders signiert ist, ausgenommen die Noten, welche unmittelbar auf derselben Tonstufe folgen und, damit nicht durch eine unnötige Häufung (!) der Accidentien Verwirrung entstehe, so lange mit dem gleichen Zeichen der vorangehenden ersten Note versehen zu denken sind, bis ein anderes verschiedenes Zeichen den Wert des ersten aufhebt. Dann kommt M. auf das oben schon berührte Signum enharmonicum × und knüpft daran die denkwürdige Einführung eines neuen Zeichens V, welches bedeutet: Aufsteigen (sollevatione) oder messa di voce (Schwellton), d. h. die Stimme hat nach und nach anzuschwellen und der Ton (die Tonhöhe) zugleich »per esser specie della metà del ×, come si vede, e si pratica negli Enarmonici« (»weil es [das V] eine Art Hälfte des × ist, wie man sieht und wie man es in den enharmonischen [Madrigalen] anwendet«). Maz-

Mazzocchi's eigenes Crescendo-Zeichen »c« hat, wie wenige Zeilen später erklärt wird, lediglich die Aufgabe des An- und Abschwellens ohne Tonerhöhung[1]. Sein V gemahnt an das ⟩ und ⟨ Francesco Orso's; es beweist, daß es unserer Mutmaßung von einem Doppelsinn der Ausdrücke »alzare« und »abassare« nicht an realem Boden fehlt. Im übrigen giebt der Schlußpassus »come si pratica negli Enarmonici« einen Fingerzeig für die Ausführung der enharmonischen Kompositionen des Vicentino; denn an ihn wird Mazzocchi in erster Linie gedacht haben, wenn er von enharmonischen Stücken redet. Wo also Vicentino seinen enharmonischen Punkt über die Note setzt, dürfte er mit der substantiellen Alteration des Tones sehr wohl auch eine dynamische nach Art des Mazzocchi'schen Schwelltons V beabsichtigt haben. Damit würde so manche Unklarheit seines chromatisch-enharmonischen Systems aufgehellt. Doch davon später. — Die Auflösung des ♯ durch ♭ und des ♭ durch ♯ verfolgen wir in Drucken und Handschriften durch das ganze 17. Jahrhundert[2].

Wie Tudino befaßt sich auch Francesco Orso mit echten »chromatischen« Madrigalen, die aber — weit eigenartiger — durch häufigsten Gebrauch der Accidentalen, des chromatischen Sekundschrittes, vor allem der Töne »*dis*«, »*as*«, ja selbst »*des*«, »*ais*« und »*ges*«, eingeführt mit stets tonmalerischer Tendenz, vom landläufigen Madrigaltypus sich absondern. Auf dem Titel seines I^o^ libro di Madrigali a 5 voci, 1567, vermerkt Orso: »con due Madrigali Cromatici nel fine«; das will sagen: die zwei Stücke am Schlusse sind in der neuen Manier, die übrigen im herkömmlichen Satz gearbeitet[3]. Daß dieser herkömmliche Satz,

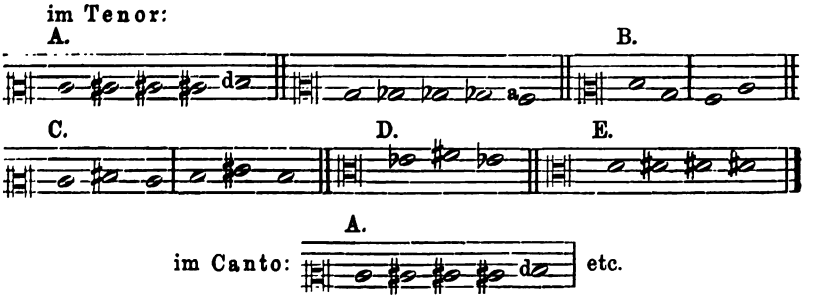
---

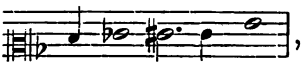
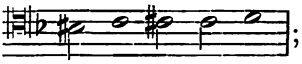
[1] »Questo *C* dinoterà, che si come nelle tenute si hà prima da crescer con soavità la voce di spirito, *e non di tuono*, così anche doppo successivamente si debba à poco, à poco andar smorzando e tanto pianeggiarla insieme, che si riduca all' insensibile, ò al nulla . . .«

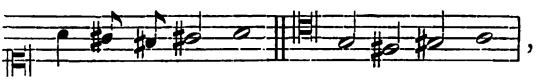
[2] So z. B. in den handschriftlichen Opernpartituren der Cesti, Cavalli, Bontempi, Steffani, in des letzteren Duetti, in Instrumentalkompositionen etc.

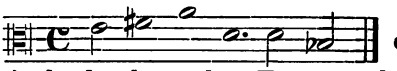
[3] Auf der letzten Seite (kurz vor dem Manuskript) ist in jedem Stimmhefte (den Alt ausgenommen) eine »Tavola« von anscheinend chromatischen Kadenzen:

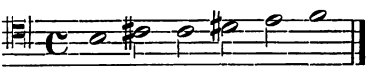
im Tenor:



wie bei Lasso, dem Zeitgeschmack folgend, von mittelbarer Chromatik stark infiziert ist und sogar direkte Antidiatonicismen augenscheinlich nicht mehr als solche betrachtet, mögen folgende Beispiele aus den »nicht chromatischen« Stücken darthun: Der chromatische Sekundschritt in »Amor tu 'l senti« (Alt) , »Tallhor m' assale« (Quint.)  , »Pon fren' al gran dolor« (Tenor)  ; die chromatischen Gänge in »Hor volgi signor mio« (Cantus und Tenor)

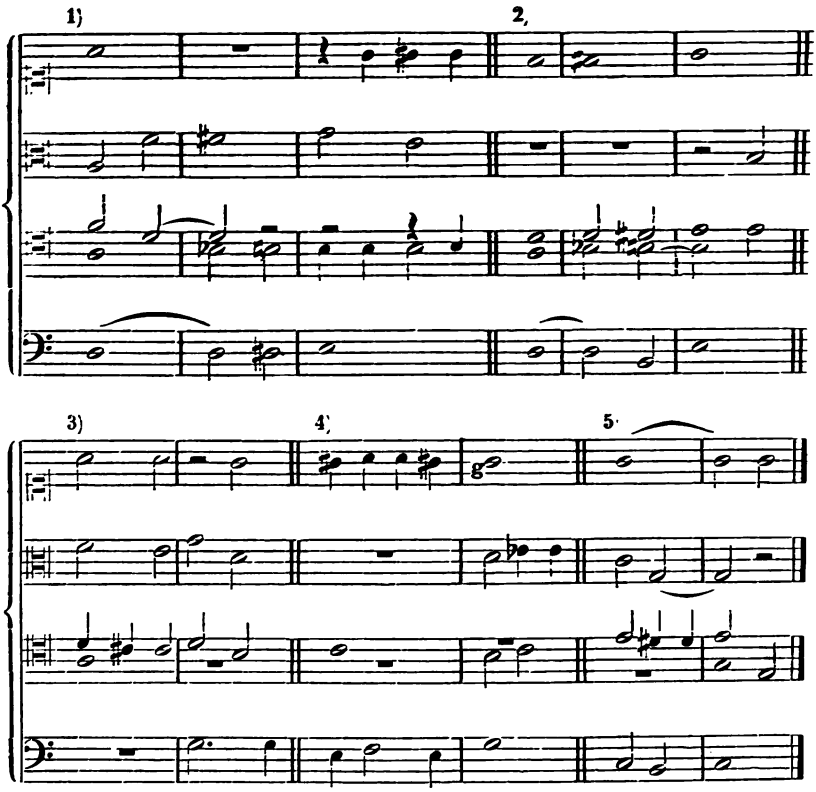
 ,

in »Aprea la terra 'l sol«  etc. Außerdem bezeugen viele Madrigale durch raschen Tempowechsel, welch neuer, freier Geist in ihnen waltet; besonders auffallend ist in dieser Hinsicht das Stück »Un lauro«; da haben wir z. B. im Alt: $^3/_1$, $^4/_3$, $^1/_4$, ¢, $^4/_3$, $^3/_4$, im Baß $^3/_2$, $^4/_3$, C, und so in den übrigen Stimmen. Im Madrigal »Vergine chia« endlich begegnet uns »*dis*« (Quinte):



Die »chromatischen« Madrigale dagegen treten vollständig aus dem Kreise der bisher besprochenen Kompositionen; sie sind fast überreich an melodischen und harmonischen Abnormitäten. Wiederholt bringt Orso den Ton »*ais*«, sehr häufig »*dis*«; die Melodien bildet er durch lange Ketten auf- und absteigender Halbtonschritte, was den daraus sich entwickelnden Modulationen ein leidenschaftliches Gepräge verleiht. Freilich gereicht diese unruhige, buntschillernde Stimmführung dem harmonischen Gefüge nicht immer zum Vorteile; es entstehen natürlich zahlreiche Querstände und abstruse Tonverbindungen, die den Eindruck des Gesuchten, Bizarren noch verstärken. Eine besondere Vorliebe bekundet Orso für den sowohl vorbereitet als unvorbereitet eingeführten übermäßigen Dreiklang und für übermäßige Melodieschritte (wie den übermäßigen Sekundschritt im Baß). Er gebraucht den ersteren fast immer zur Kadenzbildung V_6 I, z. B. in »Il cantar nov' e«:

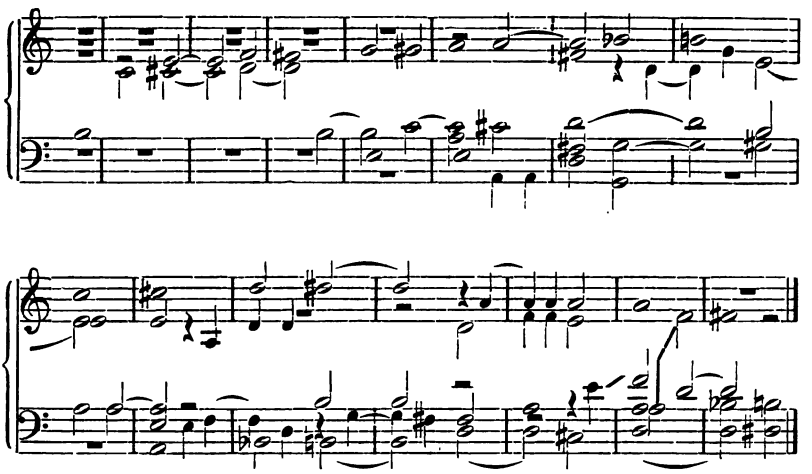
Oder sollen die ♯ und ♭, etwa als Erläuterung der dunklen Vorrede, die verschiedenen Möglichkeiten (Zwischenstufen) des Intervalls versinnlichen? (Vergl. S. 83.)



Man beachte die kühne Modulation (1) von *D*-moll nach *E*-moll-*E*-dur vermittelst zweier Sextakkorde; in Beispiel (4) die Umwandlung des übermäßigen Dreiklangs (Sextakkord) auf *C* in *G*-dur, und unmittelbar darauf *c*-moll! — Selbstredend gab auch hier der Text den Anstoß zu solchen unerhörten Neubildungen. Es ist das 164. Sonett von Petrarca[1] (Madrigal »Cosi mi sveglio« hat die zweite Hälfte desselben als Unterlage). Der Dichter besingt die Schönheit seiner Laura, die selbst den Glanz der Sonne in den Schatten stellt: »Der neue Sang, das Klagen der Vögel, schallt in erster Morgenfrühe durch die Thäler, und das Plätschern flüssiger Krystalle herab in klare, frische, muntere Bäche. Aurora, die Schneeige mit den Goldlocken, deren Liebe nie getäuscht, nie betrogen hat, weckt mich beim Klange der lieblichsten Tanzmusik, ihrem Alten die weißen Haare kämmend. So erwacht' ich, die

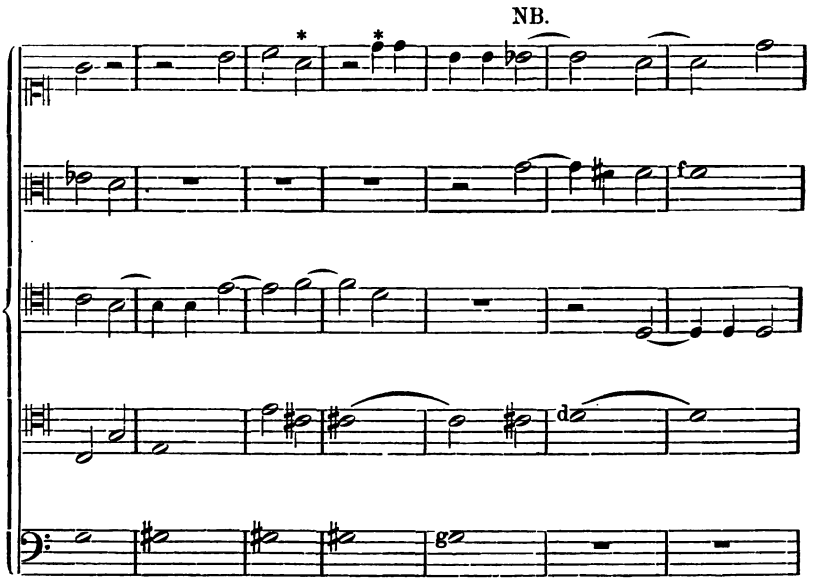
[1] Vergl. Giacomo Leopardi, Rime di Petr., Milano 1893, S. 210. — Fr. W. Bruckbräu, Fr. Petrarcas sämtliche italienische Gedichte. München, 1829, II, S. 13, Nr. 182.

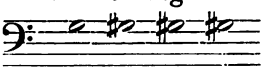
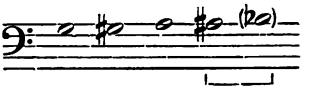
Göttin der Morgenröte und die Sonne zu begrüßen, die bei ihr ist, und noch mehr die andere, von der ich in den ersten Jahren geblendet wurde, und es noch bin. Einst sah ich beide miteinander erstehen, und in einem Augenblicke, in einer Stunde ließ diese die Sterne, und jene die Sonne verschwinden«. Neunzehntel der Chromatik in den beiden Stücken sind wohl auf das Konto der ersten Verszeile zu setzen »Il cantar *novo* e 'l *pianger* degli augelli«. Daß aber auch der Gedanke »e 'l mormorar de' liquidi cristalli« an dem chromatischen Melos der Eingangstakte:



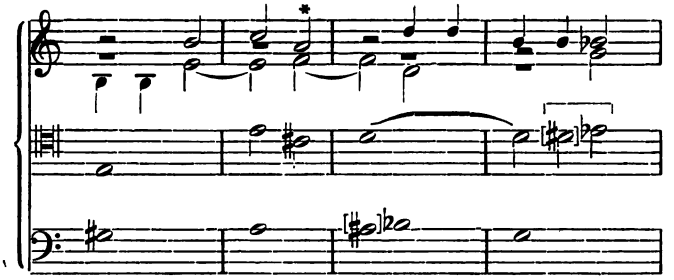
und die Worte »amorosi balli«, »lucidi, freschi rivi e snelli«, vielleicht noch »neve il volto — oro i capelli« und »Pettinando i bianchi velli« an den freien, sichtlich auf besondere, das poetische Bild unterstützende Klangwirkungen berechneten Akkordgängen keinen geringen Anteil hatten, liegt auf der Hand. Ist doch das Streben des Komponisten nach subjektivem Ausdruck, nach Plastik und Prägnanz in der Verteilung des dichterischen Stoffes auf zwei, auch in der Struktur etwas verschiedene Tonsätze kenntlich genug. Bei »Cosi mi sveglio« beginnt der II^{a} pars nicht mehr in den langgezogenen chromatischen Linien, sondern mit einem in der Hauptsache dreitaktigen chromatischen Skalen-Motiv im Tenor, dem sich sofort im Quintus ein neuartiges Thema gegenüberstellt, das dann vom Alt und Cantus bald beantwortet wird, während im I^{a} pars das Thema in viel größeren Abständen eintritt. Schon dadurch ist der Charakter der beiden Sätze ein verschiedener; im übrigen deutet auch die forciertere Anwendung des Chromas im II^{a} pars auf die Absicht des Tondichters, hier lebhaftere Farben zu geben.

Was nun die daselbst auftauchenden sonderbaren Harmonieschritte und Intervalle anbelangt, so scheint Orso ein Anhänger Vicentino's zu sein, dem er an Radikalismus im Chromatischen noch einige Längen zuvorkommt. Stellenweise wirft er faktisch jede diatonische Fessel von sich und führt uns wahre Musterbeispiele von Ultrachromatik vor, die selbst heute von ihrem Raritätswert wenig verloren haben. Was soll man zu folgender Harmonik sagen?

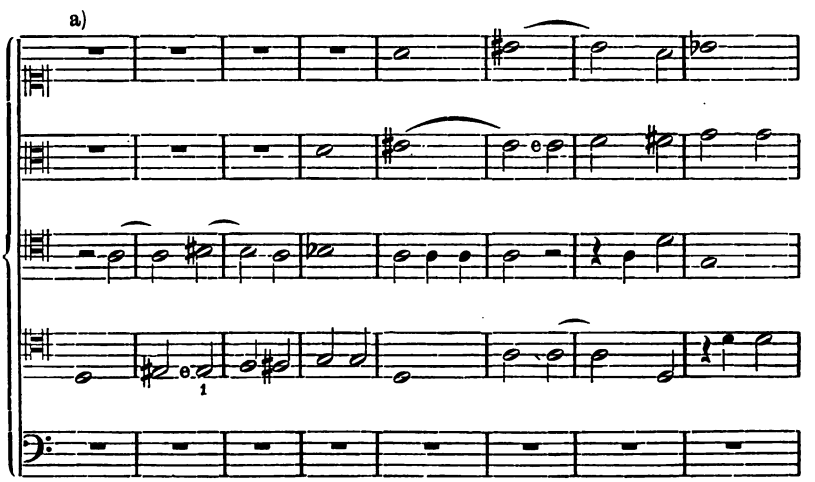


Die äußerst harten Akkorde (*) *gis cis f a* und *gis cis d d* lassen sich wohl leicht korrigieren, wenn man das zweite und dritte *gis* im Baß, sowie das zweite *cis* im Tenor um $^1/_2$ Ton, also zu *gisis* und *cisis* erhöht. Aber wir haben keine Belege dafür, daß Orso hier wirklich eine unserem Doppelkreuz entsprechende Alteration wünschte. Denn seine Vorrede sowohl als die dem Buch angefügte Tavola bestärken die Annahme, daß er dem ♯ die Kraft zugeteilt wissen wollte, den Ton nicht absolut, sondern relativ zu alterieren, d. h. im Verhältnis zur vorausgehenden und nachfolgenden Melodiestufe: die Figur  hätte demnach (»il mezo accidentale, che può cadere tra l'uno, e l'altro estremo intervallo«) den realen Wert: 

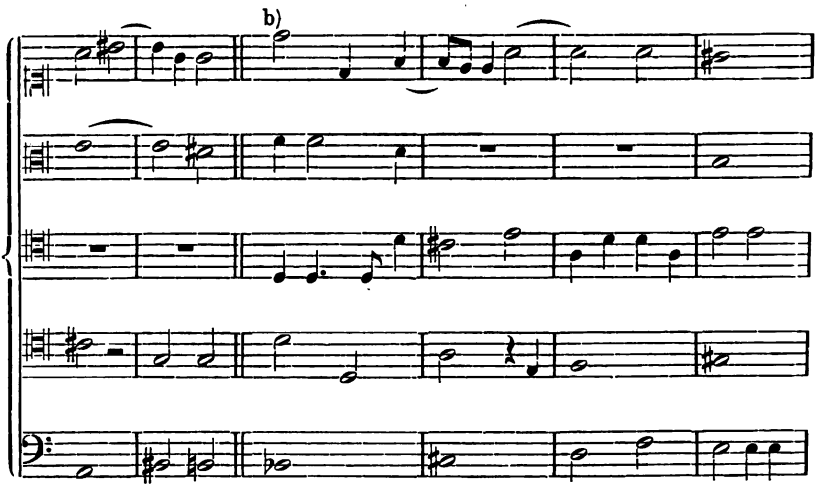
d. i. das ♯ macht jeden unmittelbar folgenden Ton um eine halbe Stufe höher als den eben vorausgehenden. Die genannte Stelle klingt dann aufgelöst so:



sie hat damit freilich bis auf den übermäßigen Dreiklang (Sextakkord auf *a**) von dem ursprünglichen aparten Aussehen alles eingebüßt. Auch der hochmoderne verminderte Septakkord auf *Cis* $^{3\flat}_{4\sharp}$ (NB), der sich vermittels des übermäßigen Dreiklangs auf *B* $^{\sharp}_{6\flat}$ in die Dominante von *G* löst, ist auf diese Weise eliminiert. — Nicht minder problematisch erscheinen die Eingangstakte des zweiten Teils »Cosi mi sveglio« (a):



[1] Dieser Buchstabe ist im Tenorheft sehr undeutlich; aber es darf analog dem Alt »*e*« angenommen werden.

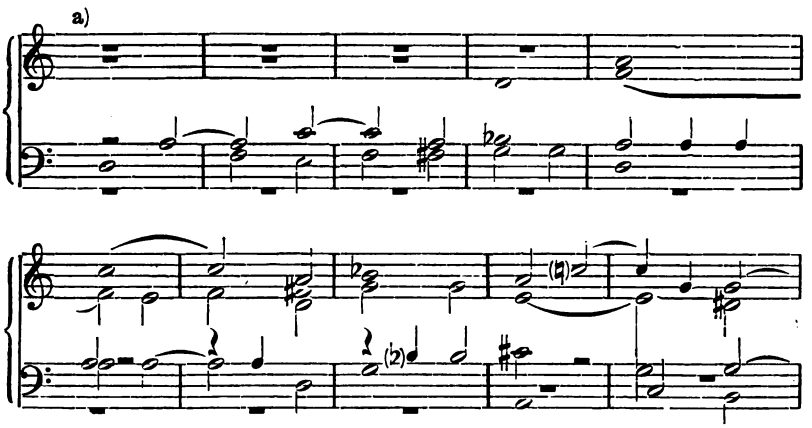


Die beiden »*e*« und die Versetzungszeichen ♯ bei *E* und *H* stehen so in dem Originaldrucke. Wir haben also hier zum erstenmal *his* und *eis*. Daß ♯ kein sogenanntes »Warnungszeichen« ist, das dem Sänger ein »Cave Fa« zuruft, erhellt schon aus dem Vermerk »*e*«. Außerdem widerspricht dieser Annahme der sich aus dem Duktus der vier Stimmen ergebende Zusammenklang. Ein *H* und *E* (Takt 5 und 6) hätte grausame Nonen und Quinten im Gefolge. Es kann also nur die dem ♯ zukommende Wirkung, Erhöhung des Tons um eine halbe Stufe, beabsichtigt sein. Somit verdiente dieses zweite Stück richtiger den Namen »enarmonico« und zwar »enharmonisch« im modernen, nicht Vicentinoschen Sinne. Was aber Orso mit der merkwürdigen, in der ganzen Zeit einzig dastehenden Notierung eigentlich wollte, ist nicht klar. Warum hat er nicht gleich *C* und *F* gesetzt? Oder wollte er irgend einen gelehrten Einfall beweisen? Die Art, wie er *his* und *cis* einführt, spräche fast dafür, daß er die Anschauung von der Teilung der Oktave in zwölf gleiche Halbtöne[1] gehabt hätte, wie Willaert.[2] Dann würde er allerdings mit seinem Vorbilde Vicentino nicht mehr zusammengestellt werden dürfen, da dieser die Fünf-Teilung des Ganztones vertritt. — Wie die vorgenannte ist auch diese Stelle sehr einfach auf eine faßliche Gestalt zu reduzieren, wenn man an den Platz der alterierten Töne *his* und *eis* die Note des wahren Klanges setzt, (ein Verfahren, das wir später

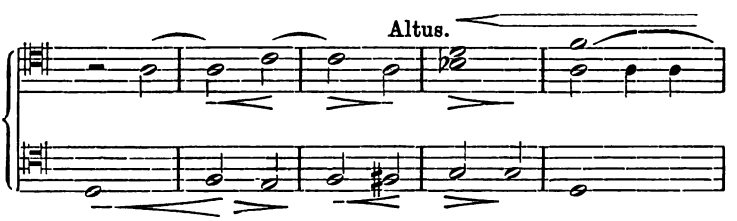
[1] Danach wäre eben *his* mit *c*, *eis* mit *f* identisch, und nicht ein eigner zwischen *h* und *c*, *e* und *f* liegender Ton, wie man in dieser Zeit allgemein zu verfechten beliebte.

[2] Vergl. S. 33. — Auch Winterfeld, Gabrieli I, 118.

auch in dem bekannten, enharmonischen Madrigal »O voi che sospirate« von Marenzio anwenden müssen):



Dynamische Nuancen[1] würden durch diese Auflösung keineswegs ausgeschlossen sein, wenn überhaupt Orso solche mit dem ♯ und ♭ verbinden wollte. Quintus und Tenor z. B. wären dann folgendermaßen auszuführen:



»*His*« und »*eis*« finden sich ferner noch in Takt 12, 14, 16, 33, 34, 35 und 58 (*eis*) — Takt 20, 44 (*his*). Sie haben überall harmonische Verhältnisse im Gefolge, die sich durch unsere Reduktions-Methode sehr einfach gestalten. — Was nun die zweite oben angeführte Stelle (b) anbelangt, so handelt es sich hier um den, selbst in der modernen Vokalmusik verpönten, übermäßigen Sekundschritt: *b-cis* (Baß) und *f-gis* (Tenor), ferner *f-gis* (Quintus) und *fis-es* (Baß)[2]. Äußerlich unterscheidet er sich in nichts von dem vorher behandelten Sekundschritt *d-eis*, *a-his*; aber so, wie sie bei Orso beide auftreten, hat dieser melodischen Charakter, (repräsentiert eine Art kleine Terz), jener einen entschieden harmonischen, indem er für die Modulation von ausschlag-

[1] Vergl. Seite 83 ff.

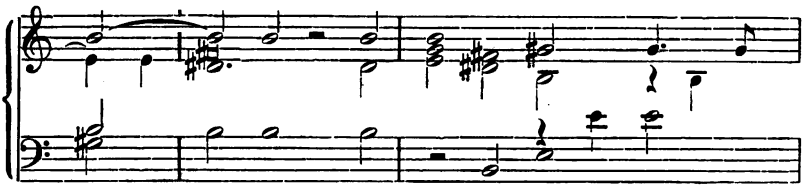
[2] Ähnliche Bildungen finden sich auch Takt 69/70, 87/88.

gebendem Einfluß wird. An obigem Beispiel sehen wir dies ganz deutlich: Innerhalb zweier Taktpaare springt der Komponist von *B*-dur über *A*-dur und *D*-moll nach *E*-dur. Überhaupt drängt sich sowohl in diesem zweiten als auch dem ersten Madrigal das harmonische Element stärker als je in den Vordergrund.

Harmloser als Orso's Chromatik ist die Giulio Fiesco's, dessen wir bereits gedachten. In seinem I° libro di M^li a 4 voci (1554) begegnen wir nun nicht nur einem »*Madrigale cromatico*«, sondern auch einem eigenen »*M. diatonico*«. Das ist ein sprechender Beweis, daß die Komponisten sich eben durch die Häufung der Accidentalen in einem argen Dilemma befanden. Wenn sie den Zuhörern ab und zu ein Madrigal vorführten, mit der Bezeichnung »chromatisch«, dann wieder eines als speziell »diatonisches«, so mußten sich diese wohl fragen, was dann von der übrigen Musik zu halten sei. Artusi meint, sie wäre »eine Mischung aus Diatonisch und Chromatisch«; Vicentino geht weiter und behauptet bei jenem berühmten Streit mit Lusitano, sie sei aus allen drei Geschlechtern, diatonisch, chromatisch und enharmonisch gemischt[1]. In Wirklichkeit war, wie wir gesehen haben, die Diatonik schon lange durchbrochen. Jenes Madrigale diatonico »Nova angioletta« [der Text ist von Petrarca, Madrigal III. (Leopardi, Rime. S. 119)], welches Giulo Fiesco jedenfalls als drastischen Gegensatz zu seinem »M. crom.« hingestellt hat, zeigt die — nach dem Begriff der Alten — reinste, idealste Diatonik. Die Beisetzung der Accidentalen ist geflissentlich vermieden und, wie in den früheren Zeiten, dem Sänger bei der Ausführung überlassen. Was von der vermeintlichen Rettung der Diatonik durch äußerliche Vermeidung der Accidentalen bei den Alten zu halten ist, wurde bereits besprochen[2]. Auch Vicentino führt uns in seiner »L'antica Musica« ein diatonisches Madrigal vor[3]; es entspricht in der möglichsten Vermeidung der Versetzungszeichen genau dem obigen. Fiesco's übrige Madrigale weisen nichts Ungewöhnliches auf; sie zeigen die nämliche mittelbare Chromatik, die wir bisher so oft kennen gelernt haben; aber auch sein Madrigale cromatico »Bacio soave con ch'il cor« ist nur durch die auffallend häufige Anwéndung des Unterhalbtones »*dis*« bemerkenswert; dieser allein verleiht ihm die eigentümliche Färbung des »chromatischen Madrigals«. Selbstredend steht auch bei Fiesco das Chroma in nächster Berührung mit dem Textinhalt. Der Vers »Bacio soave con ch'il cor mi punse« veranlaßt den Tondichter zu folgender Modulation:

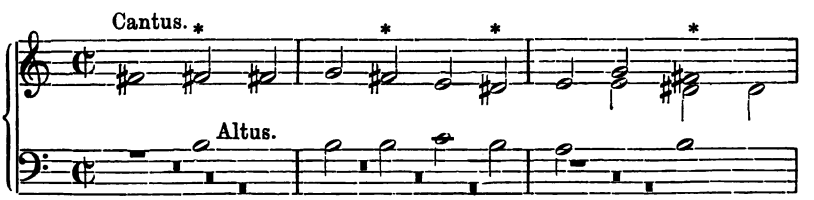
---

[1] »L'antica musica ridotta alla moderna prattica«, fol. 95ª, vergl. Seite 107.
[2] Vergl. auch C. v. Winterfeld, Gabrieli I, S. 78.
[3] A. a. O., cap. 25, fol. 52ª.



Ähnlich bringt er auf »dolce« die Harmonie: e: IV I $\overset{\#}{V}$ I, auf »Riposo« e: I $\overset{\#}{V}$ I. Also auch hier ausgesprochenes harmonisches Empfinden. — Den von den anderen Chromatikern sonst mit großer Vorliebe — oft bis zum Überdruß — angewendeten chromatischen Sekundschritt finde ich dagegen nirgends.

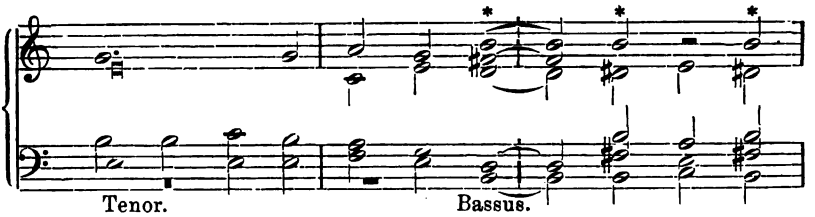
Zu den Chromatikern gehört auch der schon[1] erwähnte Pietro Taglia. In seinem I° libro di M^li a 4 voci (Milano, Moscheni Fratelli 1555)[2] wendet er häufig den Ton »*as*« an, im Madrigal »Lasso me che più m'ard'e« »*dis*« auf die Worte »mi ferisce« (!); im übrigen zahlreiche mittelbare Chromatik, die übermäßige Quarte *c fis* im Alt (»Gl'inganni manifesti«), die Quinte *fis cis*, Alt (»Arse cosi per voi«, am Schluß wiederholt), den übermäßigen Quintsprung *f cis* (»Madonna se pensate«, Tenor), die chromatischen Halbtonschritte *cis c b*, (ebenda, Cantus) *f fis* (»Deh fate homai«, Tenor), ♮ *b* (»Il mal mi preme«, Canto), Quint-Sprünge *es as*, und deren Umkehrung, besonders im Baß u. dgl. Wie schon angedeutet, verdanken auch hier die Chromatismen ihr Dasein dem Text: die Wendungen *fis dis e* dem »ferisce«, *fis cis* dem »fiamm' e foco«, Wendungen mit »*as*« dem »ghiaccio 'l foco e dolce«, »Se 'l dolor che mi sforza«, »teco vaneggio« etc. Trotz dieser Freiheiten erinnert aber die Chromatik Pietro Taglia's lediglich an die der ersten Periode Rore's, in dessen IV° libro di M^li a 5 voci (1563) wir auch von ihm ein Stück »Discolorato hai mort' il più«[3] zu 5 Stimmen finden, das besondere Erwähnung verdient. Es beginnt:



[1] Siehe Seite 82.

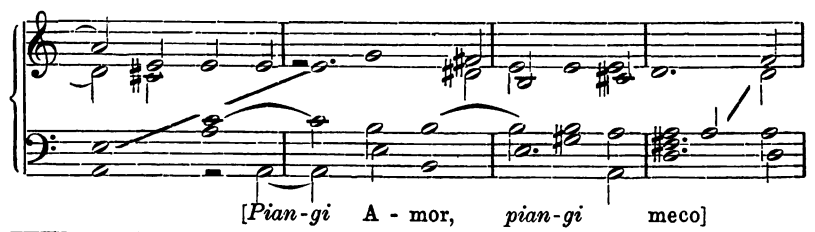
[2] Biblioteca Basevi (Istituto musicale) in Florenz. Taglia's fünfstimmige Madrigale (I° und II° libro) konnte ich nicht einsehen. — Der sorgfältige Druck obiger vierstimmiger Madrigale ist besonders hervorzuheben (Interpunktionszeichen, Accente und korrekte Textunterlage).

[3] Text von Petrarca. Sonetto XV (Leopardi, a. a. O., S. 266).



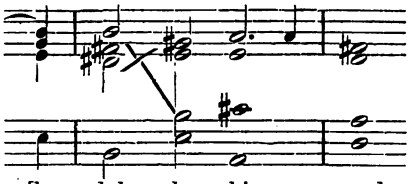
Das ist ein ganz prächtiger Eingang zu dem tiefpoetischen Text[1]. Er zeigt, daß der Komponist den Dichter voll verstanden hat. Erst das gewichtige dreimalige »*fis*« im Cantus auf »Discolorato«, im weiteren Verlauf von den übrigen Stimmen nachgeahmt, dann das bewußte, fast rhythmisch berechnete Hervortreten des *H*-Dreiklanges (*), endlich der volltönende Zusammenklang des ganzen Chores auf »*Che mai si vide*« — wie könnte man eine Todtenklage schlichter und rührender einleiten. Zu beachten ist ferner die rhythmische Analogie der beiden ersten und letzten Takte: in Takt 1 und 5 erscheint der *H*-Akkord als Thesis an zweiter Stelle (ebenso im dritten Takt) — in Takt 2 und 6 jedesmal als Arsis. Das Sätzchen erhält dadurch eine seltene deklamatorische Bestimmtheit und Sprechsamkeit. Auch im übrigen zeichnet sich das Madrigal durch edlen Schwung aus; über dem Ganzen liegt ein Hauch von tiefer Schwermut. Wenige Kompositionen des 16. Jahrhunderts sind von soviel individueller Empfindung durchtränkt, nähern sich so stark modernem Fühlen, wie dieses durchaus eigenartige Gebilde.

Als Chromatiker legitimieren sich in dieser Periode noch: Francesco Manara, der in seinem ersten Buch vierstimmiger Madrigale (1555) nicht nur in mittelbarer Chromatik geradezu schwelgt, sondern auch durch *as* und *dis* seine Sympathien für den neuen Kurs dokumentiert. Daß er dabei wie die Vorgenannten vom Text sich anregen läßt, zeigen die Citate aus »Se mai cortese fusto«:

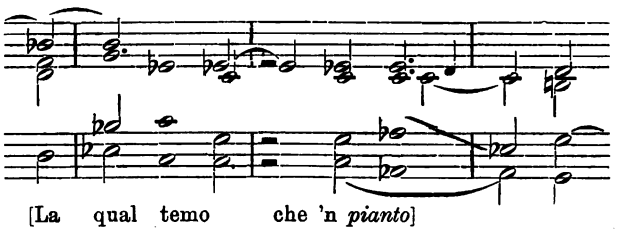


[1] Dem Dichter erscheint seine dahingeschiedene Laura; so ist sie ihm genommen und wiedergegeben. Ihr leuchtendes Auge aber, ihr strahlendes Gesicht — wohl hat es der Tod entfärbt — (»Discolorato hai, mort, il più bel volto!«) und der Liebreiz ihrer Worte vermögen nur einigermaßen seinem namenlosen Schmerze Trost und Linderung zu gewähren.

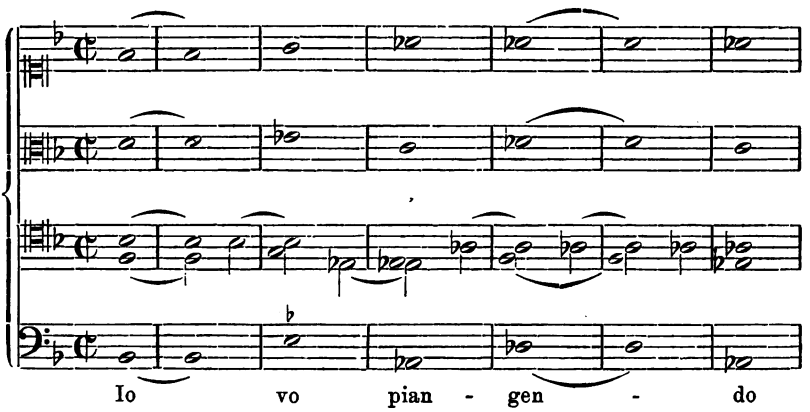
und



sowie aus »Il di che costei«, 2ª p.



Hettore Vidue, dessen Madrigale sich in Sammelwerken und Lasso'schen Madrigalbüchern zerstreut finden, gebraucht in dem Stück »Si che s'io« (Il Desiderio: IIº libro d. M. a 5 v. di div. autori, Ven. Scotto, 1566) wiederholt *As* und in »Io vo piangendo« (ebenda) am Eingang *As* und *Des* zur Text-Illustration:



Giovan Florio bringt in dem Madrigal »Febre importuna« (ebenda) neben verschiedenen anderen Freiheiten *Dis* auf die Worte »il tuo dolor« (Tenor), »cangiar« (Tenor, Alt), »impallidite« (Canto), »Che ben parmi sovente« (Quinto).

Ferner sind zu nennen: Giovan Nasco [mehrmals »*as*« in Iº libro di Mli a 4 voci. Ven. Gard. 1555[1]; in Canzon et Madrigali

[1] Das am Ende des Buches befindliche Stück »La Canzon di Rospi et Rossignuol« weist von der Mitte des zweiten Teiles »Amarilli parla« und im ganzen dritten Teil »Damon parla« Taktpunkte auf.

a 6 voci, Ven. Gard. 1562, den chromatischen Sekundschritt, die verminderte Quarte auch in der eletta di tutta la Musica intitolato Corona, I° libro 1569 di diversi], Claudio da Correggio [I° libro di M^li a 5 voci. 1566. »*as*« auf die Worte »o dolcissime pene« (im M. »O dolce servitù«), auch sonst den chromatischen Halbtonschritt und freiere Behandlung der Subsemitonien] und Andrea Gabrieli [Madrigale zu 3, 4, 5 und 6 Stimmen 1566—1607].

Anwendung mittelbarer Chromatik (besonders des chromatischen Sekundschrittes), dagegen Vermeidung der alterierten Töne ist die Signatur der Komponisten: Giovanni Contino (Marenzio's Lehrer) [I° l. d. M^li a 5 v., Ven., Scotto 1560][1], Aless. Striggio [I° l. d. M. a 5 v., Ven., Gard. 1560], Girolamo Parabosco [Madr. a 5 v., Ven., Gard. 1546][2], Cambio Perissone [Madr. a 5 v., Ven. (1545)][2], Franc. Corteccia [I° l. d. M^li a 5/6 v., Ven., G. 1547. — I° l. d. M. a 4 v., Ven., Gard. 1547[3] u. a.], Hoste da Reggio [I° l. d. M. a 3 v., Ven., Gard. 1562], Ihan Gero, Ant. Barrè, Ferabosco, Heliseo Ghibeli [I° libro. d. M^li a 3 v., Ven., Gard. 1552] und Franc. Portinaro [II° l. d. M. a 5 v., Ven., Gard. 1554].

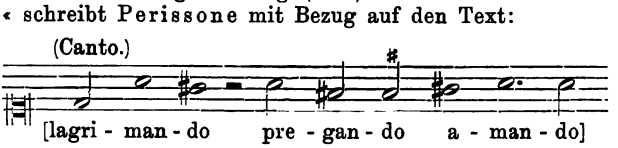
Daß es neben diesen fortschrittlichen Meistern in der ganzen Epoche aber auch nicht an solchen mangelte, die sich den Neuerungen mehr oder minder verschlossen und von mittel- oder gar unmittelbarer Chromatik fast keinen Gebrauch machten, mögen folgende Namen erhärten: Francesco Bifetto, (I° l. d. M. a 4 v., 1547)[3]. Lupacchino, Gioseffo Guami (I° libro d. M. a 5, 1565)[3], Bald. Donato, Battista Conforti, Nic. Gomberth u. a. Im ganzen aber sind gegen diese Konservativen, die ihr Heil in der Erhaltung der reinen Diatonik und thunlichsten Weglassung der Accidentalen suchten, die »Zukunftsmusiker des 16. Jahrhunderts« doch bei weitem im Übergewicht. Es ist eine unumstößliche, und für die Einschätzung moderner Verhältnisse nicht unwichtige Thatsache, daß auch die »nuove musiche« des 16. Jahrhunderts innerhalb weniger Jahre bei der größeren und bedeutenderen Hälfte der schaffenden Künstler Aufnahme fand.

Ehe wir zum Abschluß unserer Untersuchungen gelangen, haben

---

[1] Vergl. auch Seite 24.

[2] Verona, Bibliothek des Teatro filarmonico. — In einem, in Archadelt's 5. Buch vierstimmiger Madrig. (1550) enthaltenem Stück »Vivo sol di speranza« schreibt Perissone mit Bezug auf den Text:



[3] Florenz, Istituto musicale.

wir einerseits der Chromatik Vicentino's, andrerseits seiner Enharmonik, als deren sonderbarsten Begleiterscheinung, und damit in Kürze dem Einfluß der Theorie und Instrumentalmusik auf die ganze Periode unsere Aufmerksamkeit zu schenken. Daran knüpft sich die Betrachtung der »Romantiker« des 16. Jahrhunderts, Marenzio und Gesualdo sowie einiger verwandter Geister, nicht allein, weil sie die Ausläufer der chromatischen Bewegung dieses Jahrhunderts sind, sondern weil sie für sich einen gewissen Höhepunkt bilden durch Schöpfungen, die an Originalität und Gefühlstiefe selbst hinter den bedeutendsten weltlichen Werken eines Lasso und Palestrina nicht zurückstehen. Wenn wir uns freilich bezüglich derselben im wesentlichen nur auf ein Resumé beschränken, so geschieht das in der Annahme, daß Marenzio's und Gesualdo's Wirken, zu gewichtig, um in dem knappen Rahmen unserer Darstellung erschöpft werden zu können, Gegenstand einer Spezialarbeit bleiben muß[1].

Kapitel V.

Nicola Vicentino und die Romantiker des 16. Jahrhunderts.

Die beiden Madrigalbücher, welche uns von Vicentino's Werken allein noch erhalten sind[2], genügen nicht, um den Entwicklungsgang dieses Meisters als Chromatiker vollständig aufzuhellen. Ihr äußerer und innerer Unterschied ist so groß, daß uns in jedem Buch Vicentino als ein andrer erscheint: eine Spanne von 26 Jahren liegt dazwischen. Das II°, III° und das IV° libro sind für den Forscher bis heute verloren. Nur die in der Zwischenzeit publizierte theoretische Abhandlung »L'antica musica« vermag uns einige Anhaltspunkte über Vicentino's Anschauungen und die Beschaffenheit der drei verschollenen Bücher zu geben. Das Referat über das I° libro dei M^li a 5 voci (1546) würde sehr karg ausfallen, wenn uns nicht der auf dem Titelblatt stehende Beisatz »*per theorica et pratica* da lui composti *al nuovo modo dal celeberrimo suo maestro*[3] *ritrovato*« zu denken gäbe.

Findet sich thatsächlich eine neue Weise in den Stücken zum Ausdruck gebracht oder bezieht sich das »nuovo modo« auf eine rein äußerliche Manier? Wir haben an anderer Stelle[4] diese Frage, das Untersuchungs-Resultat antizipierend, bereits beantwortet. Zum

---

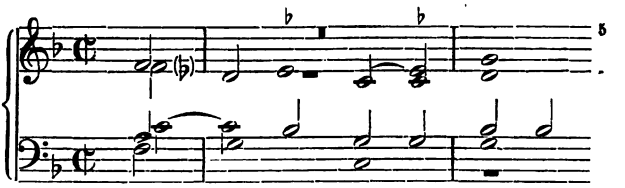
[1] Wertvolle Vorarbeiten lieferten Ambros (Geschichte der Musik IV) und C. v. Winterfeld (Gabrieli II).

[2] Vogel, Bibliothek II, 313/14.

[3] Adrian Willaert.

[4] Seite 49 f.

Verständnis dieses Resultats ist es aber nötig, auch den Untersuchungsgang hier mitzuteilen. — Von Chromatik zeigt sich nämlich in sämtlichen Stücken keine Spur; wir begegnen indes auch ebensowenig mittelbarem Chroma im Sinne harmonisch oder melodisch unerlaubter Tonverhältnisse. Das einzig Auffallende liegt nur in der korrekten Textunterlage und in der ziemlich häufigen Beisetzung der Accidentalen[1]. Freie Einsätze sind dagegen selten[2]. Die Figur mit »*des*« im Madrigal »L'alma gentil« (II[a] parte = »Deh sol de gli occhi miei«)[3] ist aus einer zufälligen Verstellung (Metathese) des ♭ entstanden, das natürlich zum folgenden »*E*« gehört[4]. Auch harmonisch wäre — wie sich bei näherer Prüfung herausstellte — jenes »*des*« unmöglich: g : I $\overset{(\flat)5}{4}$ $\overset{6\flat}{\flat}$ VI $\overset{}{\flat}$ IV.



Vicentino kann also nur den häufigen Gebrauch der Accidentalen mit »nuovo modo« gemeint haben. Eine andere Auslegung ist undenkbar. Wenn man aber die in den Stimmbüchern mitenthaltenen Madrigale Parabosco's (M[li] a 5 voci di Girolamo Par., Ven., Gard. 1546) und M. Camb. Perissone's (M[li] a 5 voci, Ven. 1545) prüft, wo sich neben dem chromatischen Halbtonschritt ebenfalls die freieste Verwendung der Accidentalen vorfindet, so scheint die obige Erklärung des »nuovo modo« noch eines Zusatzes bedürftig. Parabosco und Perissone erwähnen nichts von einem »nuovo modo«. Doch nennt sich Parabosco auf dem Titel des Buches »discipulo di M. Adriano« und Perissone, der an derselben Stelle hervorhebt, daß seine Stücke »non più ne ve-

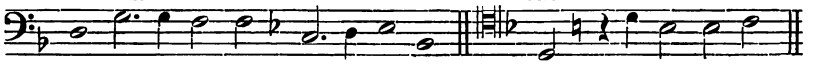
[1] Auch als Warnungszeichen.

[2] Alle Madrigale tragen als Taktvorzeichnung die Proportio dupla ₵.

[3] Contr' Alto.

[4] Vergl. A. Sandberger, Vorwort I, Seite XXIV, Anmerkung 4.

[5] Solche Um- resp. Vorausstellungen des Accidenzzeichens, die, auf einer merkwürdigen Gepflogenheit der Drucker beruhend, in den Vierziger- und Fünfziger Jahren nichts Seltenes sind, finden wir auch an andern Stellen des Buches: »Deh cosi potess' io«:



wo das ♭, wie das ♮ den Sänger schon einen Takt früher aufmerksam macht, daß nun ein *Es* resp. *H* naht, ein Verfahren, das wohl mit den Anstoß zur größeren Sorgfalt in der Beisetzung des Accidenz gegeben haben mag.

duti ne instampati« seien (ein Zusatz, den nur der Komponist machen kann, der meint, etwas ganz besonderes mit seinem Werk zu bieten)[1], ist möglicherweise gleichfalls ein Schüler, sicher aber ein Freund des Willaert gewesen[2]. Sagt er doch ausdrücklich »composti a compiacimento de diversi suoi amici et a preghi di medemi«; wer weiß, ob nicht Willaert selbst ihm bei der Herausgabe dieses seines Erstlingswerkes behülflich war. Und nehmen wir nun das Titelblatt des Vicentino'schen Buches vor, so haben wir auch hier einen Beisatz, der auf ein näheres Verhältnis des Komponisten zu Willaert hindeutet. Dieses: »per theorica et pratica . . . composti al nuovo modo dal celeberrimo suo maestro ritrovato«, wird in der Dedikation noch weiter ausgeführt: »ho io dispensato alquanto di tempo appresso il divino M. Adriano Wilaert & li primi frutti quali co'l favore del maestro . . . siano stati partoriti (s. oben Perissone) ho voluto al mondo publicare . . .« und mit folgender Übertreibung geschlossen: ». . . non si maraviglierà di questo modo di comporre, anzi da questo conoscerà et mostrerà altrui quanto miseri siano stati li tempi passati essendo stati privi per fin 'hora delli veri concenti musicali con fatica et ingegno del mio maestro ritrovati . . .« Worin der »nuovo modo«, der also von Willaert aufgebracht wurde, (ein neuer Beweis übrigens für die Berechtigung unserer früher ausgesprochenen Vermutung, daß Willaert die ganze revolutionäre Bewegung des Jahrhunderts inauguriert hat) besteht, haben wir gesehen, in einem, nach dem Glauben des Komponisten, flagranten Verstoß gegen die herkömmliche Satzregel: in der Häufung der sonst so gut wie verpönten Accidentien. Daher ist auch Parabosco's und Perissone's »nuovo modo« Willaert'scher Provenienz, nur daß diese beiden Komponisten weniger Aufsehen davon machen und lediglich mit einem Hinweis auf den Lehrer, resp. auf die entzückten Freunde, das Publikum von dem neuen Ingrediens ihrer Werke in Kenntnis setzen wollen, während Vicentino mit der Thüre ins Haus fällt, in der Begeisterung weit über das Ziel schießend, der staunenden Welt gleich »veri concenti musicali« ankündigt und Willaert geradezu als Wiederauffinder derselben preist, am Ende gar mit einer Anspielung auf die natürlich vollständig falsch ver-

[1] Daß er der neuen Bewegung nicht fern stand, beweist uns auch die Aufnahme dreier Stücke des Cipriano Rore in sein 1. Buch vierstimmiger Madrigale (1557).

[2] Perissone war wie Cipriano Rore, der ebenfalls bei Willaert gelernt hatte, Sänger an St. Marcus zu Venedig; seine Hauptthätigkeit als Komponist fällt in die Jahre 1545 bis 1551 (in Sammelwerken bis 1570 zu finden). Vergl. Eitner, M. f. M.-G., VIII, 1876, p. 158/59. Ambros, Musik-Gesch. Bd. III (1893), pag. 528; Caffi, Storia della musica sacra I, p. 113 und Fétis, Biographie des mus. (1867) VII, p. 490. — Willaert war Kapellmeister an S. Marco von 1527—62 (von Cipriano dann abgelöst).

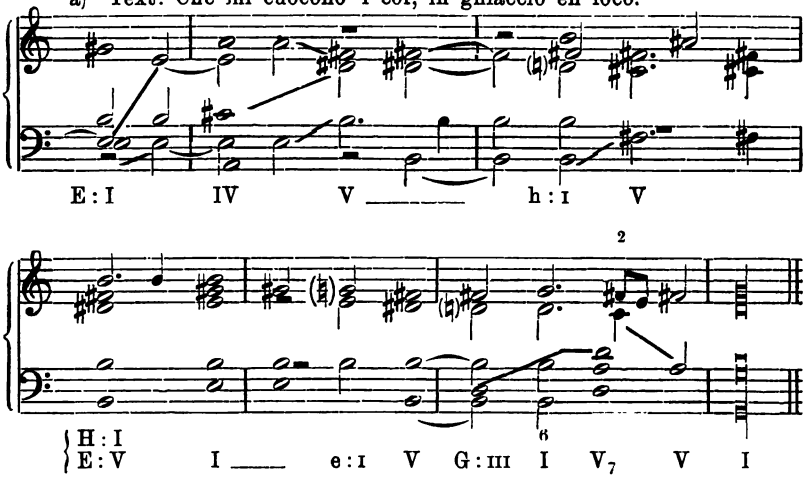
standenen griechischen Tongeschlechter, über die der Meister seinen Schülern wohl ab und zu doziert haben mag, — — — um einen modernen Namen für diese Erscheinung zu gebrauchen (und wir haben ihn schon gebraucht), Vicentino macht Reklame, und Perissone und Parabosco machen auch Reklame; diese mit einem zarten Register, jener mit vollem Werk (ist er ja auch derjenige, bei dem die Ideen seines Lehrmeisters den günstigsten Boden fanden und in dem gespensterhaften Phantasus, der Enharmonik, dann eine Frucht trugen, die Willaert allerdings weder erwartet noch gebilligt haben dürfte). Der Ausdruck »nuovo modo«, der im vorliegenden Fall für die (1546) schon nicht mehr »neuartige« freiere Accidenzbehandlung gebraucht wird, ist irreführend, weil das Buch eben nicht hält, was es verspricht. Mehr hinter ihm zu suchen, als einen überkräftigen Reklametric, wäre verfehlt.

Das V° libro di M^li a 5 voci (1572), in welchem Vicentino auf dem Titelblatt vielsagend »Inventore delle nuove armonie« genannt und in der Dedikation von seinem Schüler und Verehrer Ottavio Resino (dem Herausgeber des Buches) zum Erzmusiker gestempelt wird (... questi pochi, ma ben maturi & saporissimi frutti, che io ho non ha guari anchora rubbati quasi alla sfuggita dal fiorito e coltivato giardino del Rev. Archimusico Don Nic. V.....), zeigt die fabelhafte Umwandlung, welche in diesem Künstler während der 26jährigen Zwischenzeit vor sich gegangen ist. Mit der alten Lehre hat er gebrochen, systematisch und radikal. Welche Absonderlichkeiten melodischer und harmonischer Natur er uns vorführt! Ein bisher unerhört neues Schauspiel! Da tauchen an allen Orten *as*, *dis*, *ais*, *des* und *ces* empor, da drängen sich die verbotensten Melodieschritte von der chromatischen Halbtonstufe bis zum übermäßigen Terzsprung (*es gis*)! Aber, wohlgemerkt: die alterierten Töne entstehen Vicentino nicht, wie etwa bei Orso, durch beständiges Chromatisieren (Benützung der auf- oder absteigenden Halbtonskala), sondern durch gelegentliche Einführungen zur Kadenzbildung auf allen diatonischen Stufen: *h ais h, as g as, c des c; a h cis dis e, e fis gis a*; es ergeben sich aus diesen Kadenzierungen die Dreiklänge auf *Dis*, *Fis*, *H*, *Des* und *As*, was bereits eine bedeutende Erweiterung des alten Tonkreises vorstellt. Aus der ganzen Anlage der Madrigale[1] kann man so recht ersehen, wie der Charakter der einzelnen Kirchentöne in jenen Tagen sich immer mehr verwischte, wie zumal in Vicentino's Buch das Ionische und Äolische, vielfach transponiert, unaufhaltsam in den Vordergrund sich drängen, wie damit aber der innere, geistige Zusammenhang der Harmonien lebhafter als je

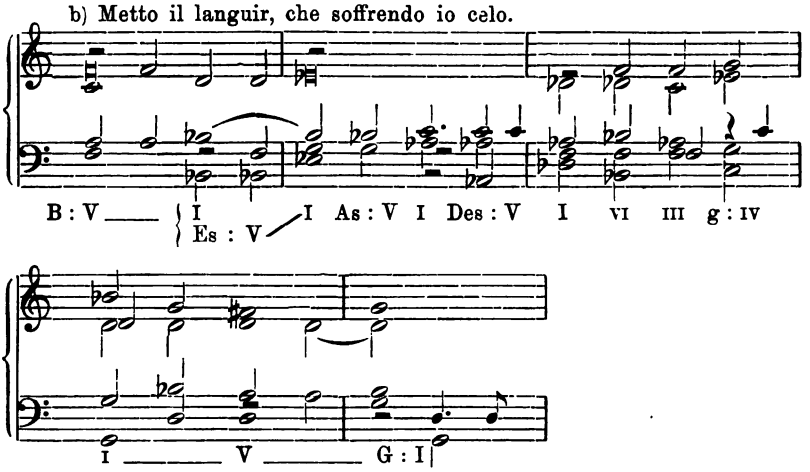
[1] Sie zeichnen sich durch Ernst und Pathos aus. Die Tempus-Vorzeichnung ist fast durchwegs ¢.

sich kund thut. Man betrachte folgende Beispiele[1], aus den Madrigalen »Dà quali angeli« (II[a] p. zu »Onde tolse«) und »Voi fra tant' altri (II[a] p. zu »Treccie di fila«):

a) Text: Che mi cuocono 'l cor, in ghiaccio en foco.



b) Metto il languir, che soffrendo io celo.



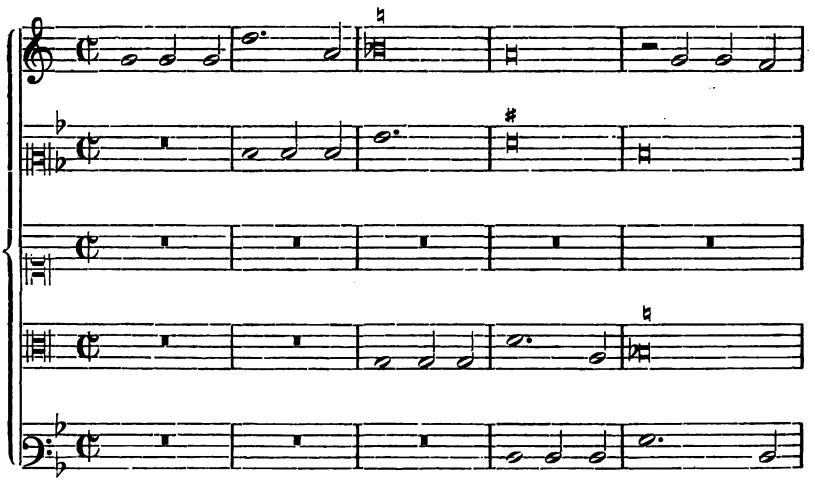
Charakteristisch für diese beiden Fragmente ist nicht nur wieder das innige Verhältnis zwischen Text und Chroma, sondern das Festhalten an dem einen oder dem andern Accidenztypus; es

[1] Ich kann sie Raumes halber leider nur im Auszuge wiedergeben. Die Accidentalen wurden genau nach den Original-Stimmbüchern beigefügt; man kann sehen, mit welcher Sorgfalt der Herausgeber (Resino) auf die korrekte Wiedergabe der in Frage kommenden Harmonien bedacht war.

[2] Durchgehende Septime!

fällt auf, daß bei a) der Komponist die ♯-Accidentalen entsprechend unseren Kreuztonarten, bei b) die ♭-Accidentalen entsprechend unseren B-Tonarten, und diese sehr ausgiebig benützt. Da haben wir die Wirkung der anscheinend so harmlosen musica ficta in allerschärfster Form. Besonders das zweite Beispiel (b) zeigt in der regelmäßigen Kadenzierung von *B*-dur über *Es*-, *As*- nach *Des*-dur und zurück in die Seiten-Tonart von *B* nach *g*-moll[1] den vollkommenen Durchbruch des harmonischen Empfindens.

Eine weitere Eigentümlichkeit enthält das Stück »Poich 'el mio largo pianto«. Es begegnet uns nämlich da am Eingang des öfteren eine Brevis mit darüberstehendem Versetzungszeichen: ♮ (*B*♮ oder *Es*♮), ♯ (*F*♯):



Der Zusammenklang ergiebt, daß sowohl *c*-moll als *C*-dur, *d*-moll als *D*-dur etc. möglich sind; daraus läßt sich folgern, daß hier der Komponist in weitgehender Liberalität dem Sänger die Alternative zwischen »*Fa*« und »non *Fa*« gelassen und darum eine Art »*ad libitum*«-Zeichen ♮ oder ♯ über die betreffende Note gesetzt hat. Es ist dies ein Verfahren, für Vicentino wohl bezeichnend — aber im allgemeinen unerhört und einzig in seiner Art[2].

[1] Im Folgenden werden wir bei Marenzio und Caimo eine ganz ähnliche Stelle besprechen können, nur daß M., noch weitergehend, den ganzen Quintenzirkel passiert.

[2] Es ist mir sonst nirgends etwas derartiges vorgekommen; es wäre denn jene Stelle im Madr. »Altro non e' l mio amor« von Maistre Jhan Verdelotto, II° libro di M^li a 5 v. 1538 Ven. Scotto), wo sich im ersten Takt (des Alt) unter A ein ♮ findet, ähnlich im dritten Takt unter H: ♯. Da aber im ersten Falle die D-Harmonie, im zweiten der G-Dreiklang zu Grunde liegt, so ist wohl ein Druckversehen anzunehmen, das eine ♯ als zu F im Quinto gehörig, das andere aufzufassen als Warnungszeichen (» nicht ♭«).

Siehe Seite 38.

Der Meister spekuliert eben nicht bloß in ungewohnten Tönen, sondern auch — seine Tendenz bringt es mit sich — in Neuerungen auf dem Gebiete der Notation. Wir dürfen eben nicht vergessen, daß dem quinto libro das theoretische Werk »L'antica musica« 17 Jahre vorausgegangen ist. Hand in Hand mit diesem Experiment geht die Kühnheit, Alt und Baß im genus molle, Cantus, Quintus und Tenor dagegen im durum zu notieren. — Im übrigen aber sind die Madrigale, ästhetisch betrachtet, keineswegs bizarr, ja besonders die letzteren Stücke des Buches zeichnen sich durch Schlichtheit, Kraft der Melodik und Volltönigkeit aus[1].

Nicola Vicentino ist, wie wir schon andeuteten, nicht nur als Praktiker, sondern auch als Theoretiker in die Öffentlichkeit getreten. Aus seinen beiden Madrigalbüchern lernten wir ihn als Chromatiker kennen, nun soll ihn uns sein Lehrbuch »L'antica musica ridotta alla moderna prattica« auch als Enharmoniker zeigen. Nicht, daß das in diesem Werk entwickelte System, die »Enharmonik«, künstlerisch bedeutend wäre, aber historisch ist sie es, weil sie sich als ein echtes Kind der antikisierenden Bewegung des 16. Jahrhunderts repräsentiert. Vicentino scheint nicht eigentlich der »Erfinder« des neuen Systems gewesen zu sein, wohl aber der Mann, der zuerst die Konsequenzen der Chromatik gezogen hat. Die mehr und mehr sich häufenden Chromatismen, anfänglich aus der fingierten Musik abgeleitet, vermeinte man später, als diese eben nicht mehr ausreichte, durch Deduktion aus dem entsprechenden Tongeschlecht der Griechen erklären zu müssen. Nun war aber noch die Existenz eines weiteren Geschlechts überliefert, des Enharmonischen. Die praktische Bedeutung des Chromatischen hatte man — wie wir sahen — schon um die Mitte des Jahrhunderts voll erkannt; warum sollte man da nicht auch die Enharmonik für praktisch verwertbar gehalten haben? Mit Eifer bemächtigte man sich daher des griechischen Erbes und mancher heiße Disput mag zwischen den gegnerischen Parteien, den »Zukünftlern« und den Konservativen, gefallen sein, als Vicentino mit seiner Theorie das Unglaubliche wahr machte, und der überraschten Musiker-Welt in seinem Werk veritable enharmonische »Esempii« vorführte.

Vicentino war aber mehr durch Anregung von außen als durch

[1] Man vergleiche das Urteil, welches Fétis (Biographie univ. VIII, S. 338), auf Abbé Baini sich stützend, über Vicentino's fünfstimmige Madrigale fällt: . . . »il écrivit des madrigaux à cinq voix dans ce système (genre chromatique et enharmonique), et les publia sous ce titre bizarre, *qualifié avec raison d'amphibologique par l'abbé Baini*: «Dell' unico A. Willaert discep. . . .« Es scheinen beide von dem Inhalt keine Kenntnis genommen zu haben und lediglich von dem sonderbaren Titel zu ihrer abfälligen Kritik gekommen zu sein. Dasselbe gilt auch von Ambros (Gesch. d. Musik IV, 234).

innere Nötigung von der wissenschaftlichen Diskussion zum praktischen Beweis gedrängt worden. Gewiß jagte auch er, wie viele andere, heimlich spekulierend und experimentierend auf Cembalo oder Monochord, dem griechischen Phantom nach, aber ohne jenen berühmten Streit mit Lusitano hätte die Mitwelt noch lange auf seine »Enthüllungen« warten müssen. Auf fol. 95 (IV° l. Cap. XXXXIII) seiner »L'antica musica« giebt er uns einen ausführlichen Bericht von dieser »Differentia Musicale«, und bekennt offen, daß er dabei unterlegen, nicht aber daß er im Unrecht sei; er hielte nach wie vor seine Behauptungen aufrecht. Zum besseren Verständnis geben wir einen kurzen Abriß von Vicentino's Wirkungskreis und verweisen gleich hier auf die biographische Notiz in Fétis' Biographie universelle[1], der wir zum großen Teile folgen werden.

Don Nicola Vicentino war Kapellmeister am Hofe von Ferrara und genoß dort die Gunst der Familie D'Este, besonders des Kardinals Hyppolito II. da Este, dem wir im III° libro Cap. 54, fol. 69ᵇ ff. («L'antica musica«) auch einen Lobhymnus gewidmet finden. Er folgte seinem Gönner nach Rom und lebte dort bis Mitte des Jahrhunderts in dessen Palais. Er beschäftigte sich schon frühzeitig mit dem Gedanken, die Wiedererstehung der antiken Geschlechter zu bewerkstelligen. Zu Versuchszwecken und um die Möglichkeit seiner Ideen zu veranschaulichen, konstruierte er (sicher schon einige Jahre vor 1550, da sich ja schon 1548 Zarlino sein chromatisches Klavier bauen ließ,) sein »Archicembalo«, welches — wir kommen noch darauf zurück, — verschiedene Reihen von Tasten besaß, sodaß sämtliche diatonischen, chromatischen und enharmonischen Töne darauf zu spielen, eventuell die in diesen Geschlechtern komponierten Stücke zu begleiten waren. Vicentino wußte zu gut, daß die Schwierigkeit namentlich der enharmonischen Intonation für die Vokalmusik ein bedeutendes Hindernis wäre; um dieses zu überwinden, eröffnete er deshalb einen Gesangs-Kursus für sechs auserwählte Schüler, die er unter dem strengsten Siegel der Verschwiegenheit die Intervalle der drei Geschlechter singen lehrte. Alle Welt wurde nun durch das geheimnisvolle Gebahren — vielleicht bethätigt sich hier schon der Meister der Reklame? — aufmerksam, und wohl viele mochten sich umsonst bemüht haben, den Schleier zu lüften. Den Versuchern aber soll Vicentino geantwortet haben, daß er nur dann mit seinen Entdeckungen öffentlich hervortreten

[1] A. a. O. VIII, 338 ff. Nachrichten über jene Vorgänge finden sich eingestreut bei C. v. Winterfeld, Gabrieli I, S. 117/18; Ambros, Gesch. d. Musik IV, 234/35; Dommer, Handbuch d. Musikgesch. S. 119/161; Burney, General history III, S. 161 ff. und Riemann, Musiklexikon (1899), S. 1192; außerdem in den »Studien im Gebiete der reinen Stimmung« von Shohé Tanaka (Viertelj. f. M.-W. VI, 1890, S. 66 ff).

werde, wenn man ihm einen seiner Begabung angemessenen Wirkungskreis (aha!), sei es als Kirchen-Sänger oder -Kapellmeister, verschaffen würde. So standen die Dinge, als er Ende Mai 1551 mit Vinc. Lusitano in einem Hause ein mehrstimmiges über den cantus planus »Regina coeli« komponiertes Stück hörte, über welches sie beide auf dem Heimwege in einen heftigen Streit gerieten. Lusitano behauptete, es sei im diatonischen Geschlecht geschrieben, Vicentino dagegen, daß weder er noch irgend ein anderer Musiker genau wissen könne, in welchem Geschlecht ein Stück geschrieben sei. Der Streit dauerte fort, es kam zur Wette und zuletzt zu einem öffentlichen Austrag derselben vor Bartolomeo Escobedo und Ghiselino Dancherts, als Schiedsrichtern, und einer ansehnlichen Schar von Zuhörern (»con audientia di molti Dotti«)[1]. Kurz, Vicentino unterlag[2] und als Rechtfertigungsschrift erschien 1555 jenes vielbesprochene Werk »L'antica musica« (dem Kardinal gewidmet), worin V. seine Ansichten systematisch expliziert. Bei seinem Berichte über jenen Disput aber verdreht er die ursprüngliche Frage und schiebt eine theoretische Diskussion dem Hauptthema unter, welches die Veranlassung des Streites war. »Sein Buch hat also alle in Irrtum geführt, welche über diesen Gegenstand geschrieben haben«, bemerkt Fétis (S. 339)[3]. Sowohl die Ansicht des Lusitano als die des Vicentino hatte ihre Anhänger, »aber selbst diejenigen, welche an die Möglichkeit der zwei Geschlechter, chromatisch und enharmonisch, angewendet auf die Harmonie, glaubten, haben mit Recht dem Vicentino vorgeworfen, daß er das, was er mit diesem Namen belegt, vermengt habe mit den gleichnamigen Geschlechtern der Griechen,« daß also seine Systeme mit den griechischen nicht identisch seien. Zarlino und Doni sagen sogar, daß er die grie-

[1] Fol. 95[a] »... iquali Giudici furono il Reverendo M. Bart. Escobedo Prete Segobien. Diac. et l' altro fù M. Ghiselino Dancherts Clerico Leodien. Diac. ambodue cantori di Capella di sua Santità, et in presentia dello Illustrissimo et Reverendissimo Signor Hyppolito II. da Este ... con audientia di m. Dotti, fu disputato una volta, et poi in Capella, in presentia di tutti li cantori, che quella mattina si ritrovorno in Capella di s. Sant., fu dette le ragioni della differenza....« — Es wurde schon darauf hingewiesen, daß möglicherweise Lasso, der vielleicht schon Anfang Juni 1551 in Rom weilte, unter den Zuhörern sich befand (Sandberger, Vorwort II, p. XXIV).

[2] Ob mit Recht oder nicht, meint Burney (Gen. hist. III, 162), hängt von dem Sinne ab, welchen man den Ausdruck »chromatisch« beilege.

[3] Man vergleiche C. v. Winterfeld, I, S. 117 und Anm. 1, sowie Baini, Mem. stor. crit., T. I, 341 ff., Not. 424. — Vicentino sagt am Eingange seines Berichtes: »il detto Don Vincentio, era d' opinione, che la Musica che allhora si cantava, era Diatonica: et Io in modo di disputatione li rispuosi che *non era Diatonica semplice, et che le compositioni che si usavano, erano miste*, delle parti più lunghe del Genere Cromatico, et del Enarmonico, et delle spetie del Genere Diatonico; et con il Genere Diatonico, ...« (fol. 95[a]).

chischen Theoretiker und ihre Systeme nie gekannt, ja nicht einmal eine präzise Vorstellung vom diatonischen Geschlecht gehabt habe, ein Urteil, welches allerdings wieder zu hart ist. Die antiken Geschlechter hat V. schon gekannt, wie seine »L'antica musica« genügend beweist. Bottrigari dagegen schließt sich der Ansicht Vicentino's an, indem er für die Anwendbarkeit des chromatischen und enharmonischen Tongeschlechts, aber im gemischten und gemäßigten System, »genere misto e partecipado«, plaidiert. In diesem Sinne hat auch Doni eine Abhandlung verfaßt. Sehr bemerkenswert ist die Art, wie Artusi (»Delle imperfett. della mod. mus.« p. 28 ff) die Theorie Vicentino's in Mißkredit zu bringen sucht. Danach hätte dieser nicht einmal das Verdienst der Originalität bei seinem Bestreben, das chromatische und enharmonische Geschlecht der Griechen durch Anwendung auf die Harmonie wieder zu erwecken: Denn Aron macht uns in seiner Abhandlung »De instit. harm.« II. lib. cap. 9 zu wissen, daß schon Spataro (ca. 1520) in der Schule von Bologna den nämlichen Versuch gemacht habe. Mag sein; bei alledem dürfen wir nicht vergessen, daß bei diesen Vorwürfen und Verkleinerungen der Zeitgenossen — und selbst die neuere Forschung hat sich von dem Vorurteil nicht ganz freimachen können (Ambros, Fétis etc.) — der in solchen Fällen immer aufkeimende Horror vor dem Neuen und wohl auch ein gewisser Neid das große Wort geführt haben. Vicentino ist trotz vieler Mängel seiner Theorie ein origineller, ja hochbedeutender Geist. Es wäre eine verdienstvolle Aufgabe der objektiven, modernen Musik-Forschung, diesem merkwürdigen Phänomen am Kunsthimmel des 16. Jahrhunderts seinen Platz unter den Ersten neben Palestrina, Lasso und Gabrieli anzuweisen.

Außer der Beschreibung des »Archicembalo« am Schlusse der »L'antica musica« existiert von V. noch eine kurze Schrift »Descrizione dell' arciorgano«, Venetia 1561 [1] (plakatähnlich, nur auf eine Seite gedruckt); sie verfolgt, als Ergänzung des Hauptwerkes, die Ausbreitung der Lehre durch Darlegung ihrer praktischen Verwendbarkeit auch auf dem wichtigsten Instrument, der Orgel [2].

Die eigenartige Bedeutung Vicentino's stützt sich auf zwei Momente: erstens auf das, wenngleich verfehlte, doch bewußte Zurückgreifen auf die antiken Tongeschlechter — Versuch ihrer Wiederbelebung in der Harmonie [3], — und zweitens auf den

[1] Nach P. Martini (Storia della Musica, I, 467) und Forkel (Allgemeine Litteratur der Musik, S. 226).

[2] Einen Neudruck mit deutscher Übersetzung giebt Joh. Wolf in der »Deutschen Instrumentenbau-Zeitung«, Jahrg. 1899/1900, Nr. 35. — Vergl. auch Fétis, S. 340.

[3] Aus der antikisierenden Bewegung (Odenkomposition!) erwuchs der Kampf gegen den Kontrapunkt, aus dem endlich der monodische Stil und das musikalische Drama hervorgingen.

auflösenden, vernichtenden Einfluß, den seine Theorie direkt und indirekt (Temperatur) auf die alte Diatonik ausübte; denn gerade durch die erst durch Vicentino in dieser Ausdehnung aufgekommene demonstrative Behandlung der Streitfragen mußte die nuova musica in die breitesten Schichten dringen. Daß sein System keine genießbaren Früchte zeitigte, wenigstens keine gesünderen als die ungesunden »esempii« oder Orso's seltsame »Madrigali cromatici«, liegt in den inneren Widersprüchen, vor allem in dem verunglückten Experiment begründet, dem harmonisch polyphonen Gefüge, bei dem ja doch alles auf die möglichste Reinheit resp. die Temperatur der Intervalle ankommt, enharmonisch alterierte (unreine, mathematisch komplizierte) Intervalle einzufügen[1]. Aber es darf nicht vergessen werden, daß solche Versuche eben durch ihre Aussichtslosigkeit den späteren Theoretikern den rechten Weg gewiesen haben. Schon Burney meint, Vicentino habe in seiner Abhandlung die Schwierigkeiten in der Musik seiner Zeit mit einer Klarheit[2] dargethan, die jedem Schüler von großem Nutzen hätte sein müssen, was ja für ihn selbst sehr ehrenhaft sei, wenn er nur nicht gescheitert wäre an enharmonischen Felsen und chromatischen Sandbänken![3]

Enharmonik! Welche Rolle spielt sie im modernen Musikleben, und wie verschieden davon ist ihr Wesen im antiken und mittelalterlichen Zeitalter! Das Wort stammt aus dem Griechischen ἐναρμόνιος »übereinstimmend, harmonisch« (lat. concinnus), und bedeutet die Teilung des Ganztons in Drittels-, Viertels- und Fünftels-Töne; in diesem Sinne hat es sich zugleich bis ins 17. Jahrhundert erhalten. Unsere moderne Enharmonik ist also wörtlich genommen keine Enharmonik; denn sie bildet für den Komponisten nur einen allerdings aus den Beziehungen der einzelnen Harmonien zu einander hervorgegangenen, praktischen Kunstgriff im Gebiete der Modulation, der in der Auswechslung von Tonzeichen, nicht von Tönen, zur bequemeren Handhabung entfernter Tonarten besteht, ein Vorgang, von dem der mit der Struktur der betreffenden Komposition nicht vertraute Hörer selten etwas merken wird. Nun würde eine faktische Unterscheidung zwischen Kreuzen und Been — finden wir ja in jedem folgenden Jahrhundert bis in die jüngsten Tage derartige Versuche — dem Ursinn des Wortes allerdings entsprechen, aber der Kunst, der freien Entfaltung und Beweglichkeit der modernen Harmonie wäre damit nichts genützt, denn eine

---

[1] Dagegen sind seine enharmonischen Harmonie-Verrückungen (gleichzeitiges Steigen oder Fallen ganzer Akkordsäulen um gleiche enharmonische Stufen) plausibel.

[2] Allerdings nicht durchgehends; einige Kapitel sind ziemlich umständlich und verworren.

[3] Gen. hist. III, 162: »and honourable to himself, if he had not split upon enharmonic rocks, and chromatic quicksands«.

Differenzierung des ♯ und ♭ müßte unbedingt das System der gleichschwebenden Temperatur, dem wir alle Freiheit verdanken, zerstören. Und dies ist eben der wunde Punkt, an dem, wie gesagt, die Enharmonik des 17. Jahrhunderts so arg krankt: man bedachte bei dem griechischen Erblaß nicht, daß die bloße Melodik feinere Tonunterschiede wohl vertrug[1], die Harmonik, der unzertrennliche Schatten der Polyphonie, nur durch die vom Ohre gebieterisch verlangte Reinheit der Intervalle bestehen könne, — Zeit und Materie waren andere und nicht jedes Erbe macht reich. So wurde die Enharmonik das Schmerzenskind für den Theoretiker und manchen Praktiker des 16. und 17. Jahrhunderts, in dem beide sich verführen ließen, weil nun einmal *as* und *gis*, *es* und *dis* etc. nominell verschieden waren, — und aus diesem Grunde hängt die Chromatik des 16. Jahrhunderts innig zusammen mit der Enharmonik — gleich ein von der Diatonik im Prinzip getrenntes, enharmonisches Geschlecht anzunehmen. Jedenfalls wurden sie später in ihrer Anschauung durch die merkwürdige Thatsache noch bestärkt, daß Sänger gelegentlich (wie z. B. bei der momentanen Umwandlung des Dominantseptimenakkords in den übermäßigen Quintsextakkord) unwillkürlich einen Unterschied zwischen ♯ oder ♭ machen, was wir heute kommatisieren nennen.

Die Verirrungen, diese naiven Bestrebungen, denen die Vorkämpfer unseres modernen Dur- und Moll-Systems zum Opfer fielen, dürfen wir weder belächeln noch beklagen. Die Zeitperiode der Gährung verdient nicht geringere Wertschätzung, wie die der Blüte; denn ohne jene wäre diese unmöglich. Und die Enharmonik des Vicentino, wir wiederholen es, ist mit eines der kräftigsten Fermente im Kampfe zwischen Praxis und Theorie. Hat dieser auch noch viele Jahre sich hingezogen, hat auch die Befangenheit der theoretischen Anschauung die Entwicklung der in Chromatik und Enharmonik schlummernden Keime nicht wenig gehemmt, so danken wir ihm doch, nebst dem Tonalitätsbegriff in nuce, eines der lehrreichsten Kapitel menschlichen Ringens und Schaffens. Seit fast 200 Jahren (ca 1700) sind wir nunmehr im Vollbesitz der nuova musica, und über den so verschiedenartigen modernen Kunstbestrebungen haben wir für das Sensationelle an Vicentino's Problemen das Verständnis verloren; sie dünken uns nicht mehr die Schaumkronen auf den hochgehenden Wogen einer gewaltigen Geistesbrandung, sondern die schüchternen, zaghaften Ruderschläge des Schiffers, der in fremden neuen Gewässern ängstlich sich ans rettende Ufer hält und seinen Blick beständig landeinwärts richtet. Und doch waren sie damals so epochal, wie nur heute Wagner's

[1] Schleifen des einen Tons zum anderen, wie es noch heute bei den Zigeunern und orientalischen Völkern überhaupt im Gebrauche ist.

Reform oder die Errungenschaften des modernen Orchesters. Wollen wir diese Thatsache bei der Beurteilung neuer Erscheinungen stets im Gedächtnis behalten!

Vicentino's Hauptwerk zerfällt in sechs Teile: das Buch »von der musikalischen Theorie« und fünf Bücher »von der musikalischen Praxis«; es enthält eine große Zahl von Notenbeispielen, auch Kompositionsversuche, die sog. »esempii«[1]. Wenn der Meister

[1] Im »*Libro della Theorica musicale*« giebt V. eine Art Vorgeschichte seiner Musiktheorie: wie Pythagoras die musikalischen Proportionen erfand, die fünf Tetrachorde zusammensetzte, die Zwischenstufen innerhalb derselben einteilte, wie sich bei den Alten die drei Geschlechter (diatonisch, chromatisch und enharmonisch) zu einander verhielten, wie viel Arten die Quarte, Quinte und Oktave haben könne etc.; dann verbreitet er sich über die 8 Töne, den durch rechnerische Überlegung genau zu bestimmenden Ganz- und Halbton, die Diesis und das Komma, und schließt mit einem Epilog zu den 5 Büchern des Boëtius. Im ersten Buch der praktischen Musik geht Vicentino zunächst auf die Entstehung der Solmisation zurück, auf die »Erfindung« der Auflösungszeichen, und der 8 Figuren des figurativen Gesanges und auf die mit der Zeit entstandene Vermehrung der Zeichen. Seiner Erläuterung der Hand, der 7 Arten der drei Geschlechter, der 7 Regeln der Hand (d. i. der 7 Hände), der praktischen Verwendung der drei Tongeschlechter folgt eine peinliche Analyse des Ganztones und seiner Teile (des Komma- und kleinen enharm. Diesis-Schrittes, der großen enharm. Diesis oder des kleinen Halbtons, des kleinen, natürlichen und accidentalen Ganztons, des großen Ganztons); in gleicher Weise werden hierauf die einzelnen Intervalle von der Terz bis zur Oktave durchgesprochen, wobei auch der Ursache des Tritonus-Verbotes nachgegangen wird; den Schluß macht eine ausführliche Tabelle sämtlicher Intervalle, die aus der Viertelung des Ganztons entstanden sind. Schon in diesem 1. Buch betont V., daß zwischen seiner Theorie des chromat. und des enharmonischen Tongeschlechtes und der des Boëtius ein gewaltiger Unterschied bestehe, weil dieser nur den kleinen Halbton trenne, während er sowohl den großen als den kleinen einer Teilung unterziehe, je nachdem die Komposition einen größeren Reichtum an Zwischenstufen erheische. »Unsere Teilung ... erzeugt mehr Abwechslung an Harmonien als die des Boëtius, und wer es nicht glaubt, der probier's...« — Das zweite Buch enthält die Lehre vom Gebrauch der Synkope, Konsonanz und Dissonanz (Septime, Sekunde) im zwei- und mehrstimmigen Satz (mit zahlreichen Beispielen). Das dritte Buch handelt von den 8 diatonischen Modi, deren Transposition (modus transpositus, »musica ficta«), den verschiedenen Kadenzen im zwei- und mehrstimmigen Satz, speziell in der musica participata und mista, dann von den 8 chromatischen und den 8 enharmonischen Modi, sowie deren Kadenzen. Vicentino giebt darin verschiedene Kompositionsproben für den Gebrauch der drei Tongeschlechter, gemischt miteinander und ungemischt. Das vierte Buch ist eine Kompositionslehre im eigentlichen Sinn. Voraus schickt Vicentino die Darstellung der Schlüssel, der Regeln vom modus maior und minor, vom tempus perfectum und imperfectum, von der prolatio perfecta und imperfecta, den Tonzeichen (Pausen, Noten), sowie eine kurze Anweisung über die gesangliche Ausführung der Intervalle (Tritonus), kleine und große Sexte, Septime und None) und über den Punkt. Dann erst folgen die Lehrsätze der Komposition: von der Form im Allgemeinen und Be-

seine Methode in der »Musicale Prattica« manchmal auch etwas stark doktrinär zu explizieren beliebt, die am Schluß des III° libro angeführten Beispiele, das darin sich äußernde Bestreben, den leidenschaftlichen Gehalt des Textes in Tönen genau zu illustrieren, und die unverkennbar ehrliche Begeisterung des Meisters für seine Sache, versöhnen uns. Man sieht aus jedem Satz, es war ihm mit der Enharmonik wirklich Ernst; daß er sich zu Hohem berufen fühlte und vom Glauben durchdrungen war, er eile mit seinen Ideen der Mitwelt weit voraus, dafür zeugt die Inschrift seines Portraits, welches auf der Rückseite des Titelblattes abgedruckt ist: »Incerta et occulta scientiae tuae manifestasti mihi (sc. deus«). während auf der Vorderseite desselben dem Leser die Enthüllung von vielen »Geheimnissen« in Aussicht gestellt wird: »si contiene tutta la perfetta musica, *con multi segreti musicali.*« Das bestätigt aufs Neue, Vicentino war ein heller Kopf in geschäftlichen Dingen, aber ein Charlatan war er nicht.

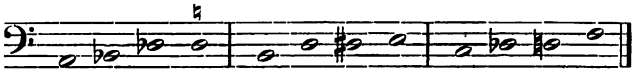
Sehen wir uns nun die Geheimnisse näher an, so finden wir eine systematische Lehre der Chromatik und eine solche der Enharmonik.

Über die Lehre von der Chromatik mag kurz Folgendes niedergelegt sein: die ganze Art, wie Vicentino sein System errichtet aus chromatischen Quarten, dreierlei chromatischen Quinten und chromatischen Oktaven, wie er uns dann die acht chromatischen Modi aufführt, zeigt deutlich, daß er das griechische System kannte, aber von der praktischen Verwendbarkeit desselben in der Polyphonie keine Ahnung hatte. Das erhärten auch seine chromatischen Kadenzen und »Esempii«. Der Grundcharakter der Chromatik liegt ihm nicht in diatonfremden Tönen, obwohl ihm fast alle bei seinen Exemplifikationen entstehen, sondern im Halb-

---

sonderen, von der Art zu komponieren über einen Cantus firmus, zu setzen für 2, 3, 4 und mehr Stimmen, für 2 Chöre — Vic. ist ein Schüler Willaert's, des Erfinders der mehrchörigen Kompositionsmanier, — für Psalmen, Dialoge, Phantasien, des Weiteren von der Deklamation und Textunterlage, von den musikalischen Proportionen, den Fugen und Kanons (imitierende Satzweise!) dem doppelten Kontrapunkt, von der Figuration etc. (Vergl. darüber auch Riemann's umfassende Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert, Leipzig 1898, (Seite 358ff.), ein Werk, in dem u. a. auch die übrigen Theoretiker des 16. Jahrhunderts mit großem Scharfsinn untersucht werden.) Im letzten Kapitel endlich wird des Verfassers Streit mit Lusitano eingehend geschildert. Das fünfte Buch ist eine Instrumentenlehre; es liefert in 66 Kapiteln die Beschreibung verschiedener Instrumente, vor allem des von Vic. eigens für die Ausführung der chromatischen und enharmonischen Kompositionen konstruierten Archicembalo, nebst einer Anweisung es zu spielen, woran sich eine Reihe von Tafeln reiht, die die Klaviatur (mit den eingezeichneten Tönen und geteilten Tasten) in Normalgröße darstellen.

tonschritt, wie ihn zum Beispiel die chromatische dem antiken Tetrachord analoge Quarte aufweist:



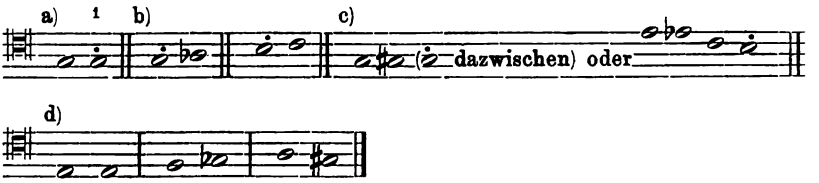
Es würde zu weit führen, alle Eigentümlichkeiten dieser Theorie zu detaillieren. Da sie aber doch für das Verständnis der ganzen Periode von Bedeutung sind und zugleich eine Ergänzung unserer am Eingange der Abhandlung entwickelten Genesis der Chromatik, wo wir die hier und dort in den musiktheoretischen Lehrbüchern des 9. bis 16. Jahrhunderts verstreuten Ansätze zur Antidiatonik Raumes halber überhaupt nur streifen konnten, so wollen wir wenigstens bei dem »genere enharmonico«, das ja ohnedies den Kernpunkt der »L'antica musica« ausmacht, etwas länger verweilen; auch sei auf eine spätere Abhandlung über Vicentino verwiesen.

Seine Enharmonik quält sich an unendlich kleinen Tonunterschieden ab. Sie beruht hauptsächlich in der Fünfteilung des Ganztones: Das Komma stellt den 10. Teil eines Ganztones dar; der Halbton zerfällt demnach in 5 Kommata. Die kleine enharmonische Diesis ist diesem Komma nahezu gleich und beträgt die Differenz eines großen und kleinen Halbtones. V. benennt sie Diesis minore enarmonico. Die große enharmonische Diesis (Diesis maggiore enarm.) ist von der nämlichen Länge eines kleinen Halbtons. Bei dieser Teilung folgt V. ganz den Fußstapfen des Boëtius, wenn er auch, wie er zu wiederholten Malen hervorhebt[1], im Aufbau des chromatischen und enharmonischen Tetrachords sich von ihm unterscheidet. Die für seine enharmonische Theorie so wichtige Erklärung des Kommaschrittes giebt er uns im 14. Kapitel des ersten Buches seiner »Prattica musicale[2]« »Komma ist nach den Philosophen ein Tonteil, der kleiner ist, als alle anderen Tonteile, aus enharmonischen Diesen bestehend; und diesen kleinsten wird man finden zwischen den schwebenden und völlig reinen Quinten (=Differenz beider) ... und deshalb sagt Ptolemaeus (»nach Boëtius«) im III. Buch der »Musica«, Kap. XIII. von dem Unterschied zwischen dem großen und kleinen Halbton, daß das »Komma« jener kleinste und letzte Tonteil sei, den das Gehör fassen könne; und will jemand das Experiment machen (bemerkt Vicentino erläuternd, da er fürchtet, man möchte über die Hörbarkeit des Intervalls im Zweifel sein), so spanne er eine Messing- oder Darmsaite auf, daß sie bei Berührung einen Klang von sich gebe, teile den Ton in 10 Teile, wie es bei unserem Archicembalo der Fall ist (»come è l'Archicembalo nostro«), und er wird den 10. Teil

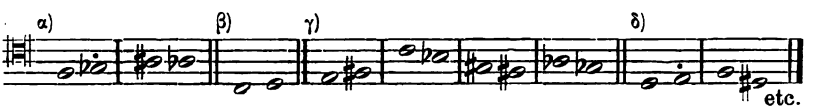
[1] A. a. O., libro della Teorica, cap. 15 und I° 1° della Mus. Prattica, cap. VI, fol. 14 ff.

[2] Fol. 17b.

sehr deutlich vernehmen, ganz wie oben voraus gesagt«. In den folgenden Kapiteln erklärt uns V. die verschiedenen Tonschritte, welche aus dem enharmonischen und chromatischen Geschlecht hervorgehen können: zunächst die kleine enharmonische Diesis (a), die große enharmonische Diesis (b), welche dem kleinen Halbtonschritt entspricht:



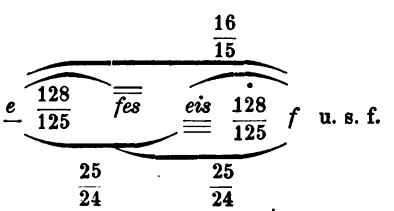
Kap. III folgt die Erklärung des kleinen Halbtons (c), im XIX. des großen Halbtons (d). Weiterhin finden wir dargestellt den kleinen α), den natürlichen β), accidentalen γ) und großen δ) Ganzton



und analog diesen die übrigen Intervalle mit gleichen Unterscheidungen[2]. Diese ganze Intervalleinteilung mutet Einen an, wie das Kapitel der modernen Harmonielehre, welches von den Intervallbestimmungen handelt, wo wir von reinen und übermäßigen Primen,

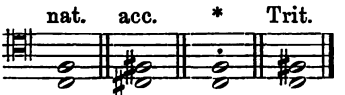
[1] Der Punkt über der Note bedeutet die Erhöhung um ein Diesis. Vicentino bemerkt zu a: »Dieser Tonschritt wird vielmals gebraucht, um eine Konsonanz zu unterstützen (!),« d. h. um kleine ausgleichende Rückungen mit der Stimme vorzunehmen, wenn das betreffende Intervall (harmonisch oder melodisch) unrein ist.

[2] In Shohé Tanaka's Studien im Gebiete der reinen Stimmung. (Vierteljahrschr. f. Musikw. VI. 1890, S. 66 ff.) sind die Vicentino'schen Auseinandersetzungen mit mathematisch-akustischen Hilfsmitteln erläutert; danach würde sich zum Beispiel der Halbtonschritt in der enharmonischen Teilung V.'s *e f* folgendermaßen darstellen:



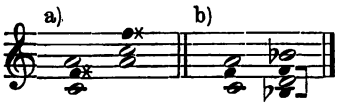
Wenn aber Shohé Tanaka behauptet (S. 68), daß Vicentino die Intervallteilungen nur in der Absicht vollzog, um die Zwischenstufen mehr im Melodischen, als eigentlich im Harmonischen zu benützen, so ist dies nicht zutreffend. Wir begegnen vielmehr in V.'s Beispielen sehr häufig einer Verschiebung der ganzen Harmonie um die Größe eines Punktes.

großen, kleinen und übermäßigen Sekunden und Sexten, großen, kleinen, verminderten Terzen und Septen etc. erfahren. Diese modernen Benennungen aber haben nur zur Hälfte reale Werte hinter sich, da ein Unterschied wie z. B. zwischen den übermäßigen Primen und kleinen Sekunden thatsächlich nicht besteht, während bei Vicentino jedem Intervall der bestimmte Charakter gewahrt bleibt, indem die harmonischen Diesen eine scharfe Trennung zwischen »übermäßig« und »vermindert« ermöglichen. So konstruiert Vicentino eine natürliche Quarte, eine accidentale, eine Quarte, größer als die reine (= der übermäßigen) — nicht zu verwechseln mit dem Tritonus, den er in einen natürlichen und accidentalen scheidet[1] —, verliert sich aber, wie vorauszusehen, rettungslos in seinem endlosen großen Irrgarten. Im Zusammenklange werden diese hyperfeinen Verhältnisse unerträglich. Versuchen wir es nur beispielsweise mit der enharmonischen Quarte* (Salto più che di Quarta natur.):



(Vgl. I° libro di Pratt. Mus. fol. 23ª ff.)

Man denke sich zur Quarte (*) irgend ein konsonierendes Intervall, etwa »a«, als Obersexte oder Unterterz zu »c«, und man wird folgende Relationen bekommen:

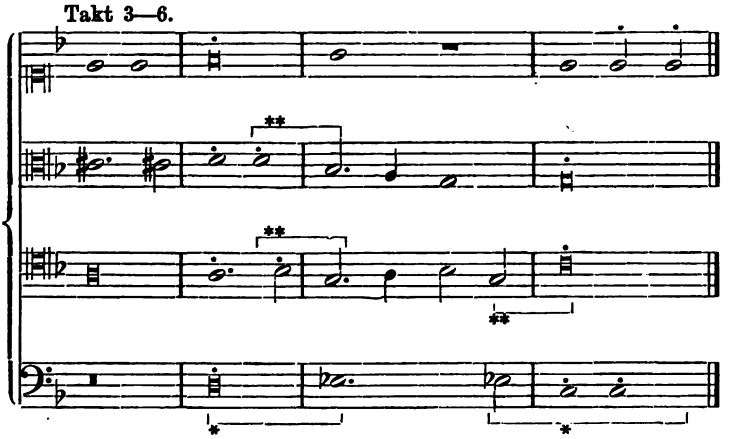


Die Terz (bei a) ist zu klein, die Sexte zu groß, und bei einer Modulation nach B erhielten wir eine unreine Quinte (b), eine ebensolche Terz und Quarte; das eine Intervall würde zu groß, das andere zu klein werden, und so eines den regelmäßigen Abfluß des anderen zerstören, und der Effekt? Statt Wohlklang die unleidlichsten Schwebungen. In dieser Form ist Vicentino's Enharmonik absolut unbrauchbar. Daß er dies selbst gefühlt hat, ersehen

[1] Allgemeines Interesse hat seine Bemerkung über den Gebrauch desselben (I° libro, cap. XXXV, fol. 23b) »ma incomposto non possono patire la sua durezza (i prattici Cantanti et Compositori); ... et questo salto occorerà qualche volta nelle compositioni, anchora che paia fastidioso da cantare, *nondimeno è molto necessario*, quando avviene che nelle parole si vuol dimostrare un effetto maraviglioso, come è di sua natura ascendente, vivace, et mostra gran forza, et nel discendere fa effetto molto funebre (!), et mesto ... et alcun Cantante non dubiti di sua prattica perchè con l' uso continuo, ogni cosa difficile si rende facile in tutte le professioni. Et si detto Tritono si canta composto, perchè non si può cantare incomposto essercitandolo?« —

wir aus einer kurz hingeworfenen, aber sehr inhaltsschweren Bemerkung im dritten Buch (cap. LI. fol. 67ª), kurz vor dem ersten enharmonischen Beispiel »Soav' e dolc' ardore:« »Die enharmonische Kompositionsweise bringt einige ganz widersinnige Verbindungen mit sich (alcune compagnie tutte irrationali)«. Sie erscheinen dann alle in Reih' und Glied als »tutti saranno falsi et ingiusti«, und es zeigt sich dabei, daß Vicentino diese Bemerkung auch mit Bezug auf die Melodie gemacht hat. Denn es entstehen in dem beigebrachten »Esempio« melodisch die merkwürdigsten und gewagtesten Sprünge, — man erinnere sich, daß er 6 Schüler im Treffen solcher Intervalle ausbildete, — harmonisch dagegen nur eine momentane Verschiebung des ganzen Harmonie-Komplexes um eine Diesis. Ich greife zur Orientierung einige Takte aus dem fol. 67ª citierten enharmonischen Madrigal-Fragment heraus:

Takt 3—6.



Hier wird jene Verschiebung der Harmonie (*) recht anschaulich. Im harmonischen Gefüge entstehen also keine Differenzen der oben behandelten Art, wohl aber in der Melodie (**); darauf wird sich das »irrationale« wohl beziehen. Es scheint überhaupt, daß Vicentino mehr in Harmonien als Melodien spekulierte. Das verrät uns auch die Vorschrift, man könne jene enharmonischen Kompositionen auch ohne die Diesiszeichen singen, freilich »klängen sie dann etwas rauh, während sie im andern Falle »»süß und lieblich«« anzuhören seien«, was uns denn doch mehr als genügsam dünkt[1]. Fétis[2] giebt sein Urteil über Vicentino's Probleme summarisch

[1] Siehe oder besser höre das Stück II im Anhang.

[2] Biogr. univ. VIII, S. 340. Vergleiche auch Fétis, Traité de l'harmonie. Paris 1844, livre troisième, S. 163 und 164. Anm. 1. Fétis citiert da die Anfangstakte des Stückes »Alleluia«, à 5 voci (Compositione tutta Cromatica) aus der »L' antica,« III° libro, Cap. 44, fol 62ª.

dahin ab, daß das chromatische (?) und enharmonische Geschlecht in der Harmonie ein Unsinn (un non-sens) sei, und daß diese Geschlechter nur Wirklichkeit annehmen könnten durch die Beziehungen der Dissonanz und die vielfachen Verhältnisse der alterierten Intervalle zu einander. Das deckt sich im wesentlichen mit unsern Ausführungen.

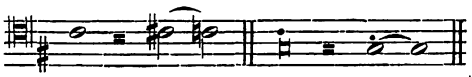
Die weiteren Kompositionsproben, welche Vicentino giebt, zeigen das enharmonische und chromatische Geschlecht bez. mit dem diatonischen gemischt, wie das Stück »Dolce mio ben son questi dolci lumi« (III° l. fol 67^b ff. cap LII.). Das Madrigal zu vier Stimmen (»misto delle spetie di tre Genere« cap. LIII. 68^b ff.): »Madonna il poco dolce«; die bereits erwähnte, dem Kardinal Hypolit II. gewidmete Ode[1] »Musica prisca caput« (Kap. LIV. fol. 69^b ff.) mit Akkordbildungen wie: $\begin{matrix}\overline{a}\\ \overline{ges}\\ \overline{d}\\ d\end{matrix}$ und $\begin{matrix}\overline{\overline{des}}\\ \overline{a}\\ \overline{e}\\ a\end{matrix}$, und endlich (Kap. LV. fol. 70^b ff.) eine fünfstimmige chromatische Motette »Hierusalem convertere«. Großen künstlerischen Wert besitzen diese Stücke nicht; aber sie, und vor allem die enharmonischen, sind immerhin bedeutsame Dokumente für das kühne Experimentieren der Zeit[2]. Die Bemerkung Vicentino's nun, daß die von ihm gesetzten Madrigale und Hymnen am leichtesten und wirkungsvollsten sich intonieren lassen mit Begleitung des von ihm speziell zu diesem Zwecke konstruierten »Archicembalo« (d. i. Erzklavier), führt uns auf ein eigenes Gebiet, nämlich das der Instrumentalmusik. Wir werden sehen, daß auch hier die Chromatik ihre Geschichte hat, ja daß die (aus dem Vorhergehenden zur Genüge erwiesene, auch sonst unverkennbare) Wechselwirkung zwischen Instrumental- und Vokal-Chroma von ungeahnt weittragender Bedeutung für den Kampf gegen Kirchenton und Kontrapunkt gewesen ist.

Wir haben an Vicentino das klarste Beispiel, wie man im 16. Jahrhundert zu chromatischen und enharmonischen Versuchen vor allem Instrumente mit fester Stimmung, nämlich Orgel und Klavier beizog, ähnlich wie früher die Theoretiker zu ihren Tonmessungen sich des Monochords bedienten. Es ist wohl als sicher

---

[1] Vergl. Rore und Lasso, Seite 70, Anm. 1.

[2] Dazu gehört auch der Versuch chromatischer und enharmonischer Ligaturen (I° libro della Pratt. Music., Cap. XII und XIII), die sinnreich so konstruiert sind, daß durch die verschiedene Stellung des Versetzungs- oder Diesiszeichens neben oder über der Note der Komponist sich eine der beiden Noten erspart:



anzunehmen, daß man schon zu Rore's Zeiten Kompositionen, die man der Öffentlichkeit übergab, erst am Instrumente auf ihre Klangwirkungen prüfte, vielleicht hat es sogar schon »Klavierhusaren« gegeben, weil mit dem zur Neige gehenden Jahrhundert gar so viele Dilettanten, ja selbst Damen wie die Madalena Casulana, urplötzlich als Komponisten auf dem Plane erscheinen. Es wurden auch Klagen über das geheime Klavier-Experimentieren und -Improvisieren laut. Aber wie alles Schlechte, so hat auch dieses Klavier-Rittertum zweifellos sein Gutes gehabt, indem es den wirklichen Meistern ein brillantes Medium zur Emanzipation vom alten System abgab und auch den Minderbegabten praktisch erhärtete, daß nicht alles, was die alte Lehre so strenge verbot, häßlich klinge. Nun kamen noch die zahlreichen Temperatur-Bestrebungen hinzu, und wenn diese auch erst am Ende des 17. Jahrhunderts ihren Abschluß[1] fanden, für die Praxis war damit die Gährungsperiode überstanden.

---

[1] Schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts und vielleicht noch früher machte man Versuche, durch Einführung einer Temperatur auf dem Wege des Ausgleiches die in der Praxis so grell zu Tage tretenden Mängel einer absolut reinen Stimmung zu beseitigen, oder doch zu verringern. Bartholomaeus Ramis macht als erster in seiner Schrift »De musica tractatus« Bologna, 1482, auf die Notwendigkeit einer Temperatur aufmerksam. [Vergl. P. Martino, Storia 1757, L, S. 272. — Fétis, Biogr. univ. VII, 177 ff..] A. Schlick (1511), Pietro Aron (1523), Fogliani (1529), Gioseffo Zarlino (1558), Zacconi (1592), Sethus Calvisius (1582—1611), Praetorius (1618) folgen nach. Im 17. Jahrhundert und selbst im beginnenden 18. finden wir Vertreter der Temperatur-Bestrebungen (Kepler (1619), Euler (1729), Stanhope (1806), Malcolm u. a.). Die eigentlichen Begründer der gleichschwebenden Temperatur sind Mersenne (Harm. univ. lib. 2, prop. XI, p. 132, wo die richtigen Verhältnisse derselben zuerst angegeben werden), Werckmeister (»Orgel-Probe« 1698), Schnitger (1688) und Neidhardt. — Es möge hier kurz eine Zusammenstellung der verschiedenen Stimmungen folgen: Die natürliche Stimmung, in der alle Quinten und Terzen rein sind, (Ptolemaeus [166 v. Chr.]). — Die Pythagoräische Temperatur, in der die Quinten rein, die Terzen um $^1/_{80}$ Komma zu groß sind. — Die mitteltönige Temperatur mit großen, reinen Terzen, die Quinten um $^1/_4$ des Kommas ($^1/_{322}$ der Schwingungszahl) zu tief. Das sind die ungleichschwebenden Temperaturen, deren es eine Menge gab. Sie entsprachen nur dann den Anforderungen, wenn man alle weitgehenden Modulationen vermied. Bei Anwendung von alterierten Intervallen mußten natürlich die ohrzerreißendsten Akkorde entstehen, im Mittelalter genannt »der Wolf«. Wie man sich im 16. und 17. Jahrhundert dieser Mängel zu erwehren suchte, zeigen uns am besten die Vorschriften M. Praetorius' (Syntagma Musicum, II). — Die gleichschwebende Temperatur gewinnt Mittelwerte durch Teilung der Oktave in zwölf gleiche Teile (»Zwölfhalbtonsystem«), so daß also kein Intervall, die Oktave ausgenommen, wirklich rein, aber doch ein jedes zur Musikübung brauchbar ist. Nur die Oktaven sind, wie gesagt, völlig rein gestimmt, d. h. ohne irgend welche Schwebungen, und die Fehler auf sämtliche Intervalle verteilt, nicht wie früher nur auf wenige: Die Terzen sind um $^2/_3$ Komma zu groß. — In den letzten Jahren

Vicentino fügt am Ende des V° libro der »L'antica musica« zur genauen Beschreibung seines »Archicembalo« eine Anzahl Zeichnungen bei, die über die Art des Instrumentes vollständig unterrichten. Mit seinen sechs Tastenreihen[1] ermöglichte es natürlich die Ausführung sämtlicher Intervalle, auch im Zusammenklange. Freilich mochte sich bei dem Mangel an einer gleichschwebenden Temperatur das Stimmen der Hunderte von Saiten zu einer wahren Tortur für den Spieler gestalten, der obendrein noch ängstlich darauf bedacht sein mußte, ausgedehnten Modulationen aus dem Wege zu gehen, da — wie wir bereits anführten, — sonst die ohrbeleidigendsten Verhältnisse herauskamen. Anfänglich bei der rein diatonischen Musikübung allerdings konnte die ungleichschwebende Temperatur den Anforderungen genügen; aber der Wechselbalg Chromatik hat eben auch mit dieser Frage gar bald den Meistern warm gemacht.

Mit seinem seltsamen Instrument und den dazu verabreichten Erläuterungen liefert Meister Vicentino den Hauptbeweis, nicht nur für seine eiserne Konsequenz, sondern auch für seinen bewunderungswürdigen Scharfsinn, mit dem er sich in dem selbstgeschaffenen Irrgarten zum Ausgang durchzuringen sucht. Aber es nützt ihm nichts; statt herauszukommen, verstrickt er sich tiefer denn je. Er überschüttet den Leser mit einer Flut von »Esempii«, von Beispielen der verschiedensten möglichen und unmöglichen Oktavgattungen des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechts und deren Unterarten, wie sie alle auf dem »Archicembalo« ausführbar sein sollten, aber er überzeugt ihn nicht. Wohl selten hat ein System bei seiner Umsetzung ins Praktische so vollständig Bankrott gemacht![2]

---

machte sich eine Bewegung im Interesse einer ideal reinen Stimmung bemerkbar, des 53-stufigen Systems, welches alle Intervalle völlig rein darstellt; dessen Möglichkeit hat schon Nicolaus Mercator (ca. 1614) dargethan. — Die Litteratur über diesen Gegenstand ist immens; doch sei auf die wichtigsten Hilfswerke erwiesen: C. v. Winterfeld, Gabrieli II, 76 ff.; Shohé Tanaka, Studien im Gebiete der reinen St. Viertelj. f. M. 1890, VI; ebenda 1889, V, Eduard Jacobs, Christoph Albert Sinn, S. 573; Guido Adler, Viertelj. f. M. 1888, IV, S. 123; und 1894, X, S. 416; Kurt Benndorf, »Sethus Calvisius« X, S. 132; H. v. Herzogenburg, »Ein Wort zur Frage der reinen Stimmung« IX; Max Planck, »die natürliche St.« u. a.

[1] Eine Vorahnung der Vincent-Janko'schen chromatischen Klaviatur, die ebenfalls 6 Tastenreihen hat.

[2] Das Gespenst der Enharmonik hat bis ins 18. Jahrhundert hinein die Theoretiker geschreckt und zu mehr oder minder gewagten Mutmaßungen verleitet. Erst als der Unterschied zwischen Dur-Moll und den übrigen Kirchentönen, als die Idee der Transposition und Modulation allmählich Wurzel gefaßt hatte, wurde man sich über das wahre Verhältniss der Enharmonik zum ganzen Tonsystem klar. Wenn wir erfahren wollen, welche Ansicht im 17. Jahrhundert über die Wiedererweckung der antiken

Das »Archicembalo« (und »Arciorgano«) ist nicht das einzige Instrument dieser Gattung, welches wir aus der Zeit kennen. Schon Arnold Schlick berichtet von einem Versuch[1], das chromatische und enharmonische Geschlecht durch die Konstruktion eines Instrumentes praktisch einzuführen. Dann seit der Mitte des Jahrhunderts tauchen, vielleicht auf Vicentino's Initiative hin, solche Cembali in größerer Zahl auf. So ließ vor allem Zarlino sich ein Instrument bauen[2], auf dem der Ganzton in vier Teile geteilt war[3]. Ob Vicentino's oder Zarlino's Instrument älter ist, läßt sich nicht genau ermitteln; wahrscheinlich gebührt Vicentino das Vorrecht. Zarlino bietet uns übrigens das merkwürdige, in der Musikgeschichte einzig dastehende Schauspiel, daß er als Theoretiker sich eifrigst mit den antiken Geschlechtern beschäftigt, den ausübenden Tonkünstlern aber die Chromatik zu verleiden sucht, wie denn auch thatsächlich in seinen eigenen Werken von Chromatik nichts zu finden ist[4]. Und doch rühmt er von seinem Klavier: »il quale sarà commodo, et atto a servire alle modulationi, et harmonie di ciascuno delli nominati generi« (II. S. 140), beifügend, es empfehle sich zur Wiedergabe der an-

Geschlechter allgemein herrschte, so dürfen wir bloß bei dem gelehrtesten Theoretiker des 17. Jahrhunderts, Athanasius Kircher (Musurgia universalis, 1658), nachschlagen (Vergl. Winterfeld, Gabrieli II, S. 80 ff.). Der sagt uns, daß die Idee der Chromatik und Enharmonik seit Vicentino wesentliche Modifikation erfahren hat und daß man von der Meinung, man könne die Musik der Alten wieder ins Leben rufen, abgekommen war. Er selbst vertritt notgedrungen diesen Standpunkt (7. Buch, Kap. 7.), insgeheim aber giebt er trotzdem die Möglichkeit der Chromatik und Enharmonik nicht auf, obwohl er mit seinen Anschauungen sogar noch ganz auf dem Boden der alten Diatonik steht. Die Alten hätten es auch sicher nicht so gemeint, wie ihre einseitigen Verehrer es wollten; doch sei auch das, was in späteren Zeiten sich entwickelt habe, nicht zu verdammen. Unsere Aufgabe bleibe es immer, ein anderes Mittel zu finden, das es uns möglich machte, der Kunstübung der Alten uns anzuschließen. Aber nur einmal noch giebt die Musik-Geschichte Bericht von einem Versuch, die Enharmonik praktisch anzuwenden: Francesco Antonio Calegari aus Padua, 1702 zu Venedig Kapellmeister, 1724 in seiner Vaterstadt, wandte enharmonische Intervalle in seinen Kirchenstücken an; er schien freilich ebensowenig Beifall gefunden zu haben, wie Vicentino. Denn wir hören von keinem bemerkenswerten Nachfolger.

[1] Der zwar keine augenblickliche Nachahmung fand, möglicherweise aber den Vicentino angeregt hat.

[2] »Feci fare io l' anno di nostra salute 1548.« Le istitutioni harmoniche (Ven. 1558), II, S. 140.

[3] Ebenda, II[a] parte, cap. 47, S. 139 ff.; auf 141 befindet sich die Abbildung des »Clavocembalo«. Vergl. auch Shohé Tanaka, Studien (Viertelj. f. Musikw. 1890, VI, S. 69 ff. — Carl Krebs, Die besaiteten Klavierinstrumente, Viertelj. f. Musikw. VIII, 1892, S. 117. — W. J. v. Wasielewski, Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, Berlin 1878. (J. Guttentag).

[4] Vergl. auch C. v. Winterfeld, I, S. 119.

tiken Musik und wohl auch moderner Kompositionen! Am Anfang des 17. Jahrhunderts baute Fabio Colonna ebenfalls ein Instrument mit vierfach geteiltem Ganzton (»Della Sambuca lyncea« Napoli, 1618). M. Praetorius in der »Organographia« (Wolfenbüttel, 1619) und A. Kircher in der »Musurgia« berichten von ähnlichen »Clavicymbeln«. Der größte Teil dieser Konstruktionen schloß sich Zarlino's Vorbild, der kleinere dem Vicentino's an. Zu letzterem gehören Galeazzo Sabbatini's Klavier und Francesco Nigetti's »Cembalo omnisono« mit der Vicentino'schen Intervallbestimmung.

Wenn wir nun auf das über Vicentino Gesagte zurückblicken, so möchte es scheinen, als ob wir doch eine zu weit vom Ziel schwenkende Exkursion nach einem Gegenstand, der eigentlich schon nicht mehr im Bereiche unseres Themas gelegen ist, gemacht hätten. Dies ist aber nicht der Fall. Wir wissen, daß das Madrigal, als der eigentliche Kampfplatz der Antidiatonik den meisten Anteil gehabt hat an der Enharmonik und der Temperatur, und daß keine zweite Form mit ähnlicher Vorliebe für chromatische (und enharmonische) Experimente ausgenützt wurde. So kam es in innige Berührung mit der Instrumentalmusik (indem man, wie wir eben hörten, sich zu den Versuchen der Instrumente, speziell des Cembalo's bediente) und so inaugurierte es den für die Ausbildung des monodischen Stils bedeutungsvollen Brauch, Vokalsätze mit dem Instrument zu begleiten, ein Verfahren, das die Wechselwirkung zwischen Vokal und Instrumental bis zur möglichsten Intensität steigerte: die chromatischen Töne *as*, *dis*, *ais* etc. drängten den Cembalisten zur Temperierung der Stimmung, die von Natur freiere Instrumentalmusik aber wiederum den Komponisten zu kühnen Ansätzen auf vokalem Gebiet.

Vicentino's Erscheinung führt demnach direkt auf das noch sehr wenig aufgehellte Gebiet der Instrumentalchromatik. Es kann natürlich nicht unsere Aufgabe sein, hier mit eigenen Forschungsresultaten einzuspringen, deren Beschaffung sich mit kaum geringeren Schwierigkeiten verknüpft, als jene über die Vokalchromatik, zumal auch der sozusagen ziffermäßige Nachweis bestimmter Einflüsse der Instrumentalmusik auf die Vokalmusik und umgekehrt schwerlich je vollständig erbracht werden dürfte. Aber wenigstens ein kurzer Überblick, wie wir ihn dank den neueren Untersuchungen eines Fleischer, Paesler, Seiffert u. a. zu geben vermögen, soll dem Bild, das wir von Vicentino zu entwerfen suchten, die nötige Folie geben.

Es steht außer Zweifel, daß die Instrumentalmusik noch früher als die Vokalmusik gegen die Kirchentöne Front gemacht hat. Ist doch der Grundzug ihres ganzen Wesens eine größere Beweglichkeit und Ungebundenheit. Aber man darf nicht glauben, daß

sich dieses ihr Streben nach Selbständigkeit zuerst in Übergriffen gegen die Diatonik kundgegeben hätte. Es äußerte sich vielmehr in einer strukturellen Eigentümlichkeit von allerdings nicht geringerer Tragweite, nämlich in der naturgemäß auf die Unterscheidung von Dur und Moll abzielenden Hinneigung zur homophonen Schreib- und Spielweise, das ist eben, im harmonischen Empfinden[1].

So tritt in der Orgelmusik bereits 1452, also fast hundert Jahre vor der Frottole und dem Madrigal in Paumann's Fundamentbuch, dann zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Schlick'schen (1512) und im Kleber'schen Tabulaturbuch, am stärksten aber im Buchner'schen Fundamentbuch die harmonisch-duale Tendenz in den Vordergrund. Es begegnen uns da die kleine Sexte im Dorischen, die reine Quarte im Lydischen, der häufige Gebrauch des Äolischen und des Ionischen, die häufige Erhöhung des *f* zu *fis* im Mixolydischen, wodurch dessen Eigenart verloren ging u. a.[2] — Erscheinungen, die wir unter dem Namen »mittelbare« Chromatik auch aus den ersten Madrigalen kennen. Für den Einfluß der Lautenmusik auf die neue Richtung diene der Hinweis auf die französische Lautenmusik. »Es ist gar nicht unmöglich«, sagt O. Fleischer in seiner gründlichen Studie »Denis Gaultier«[3], »daß die französische Lautenmusik, die auf die Anschauungen des 16. Jahrhunderts einen so tiefgreifenden Einfluß gewinnt, an der Umwandlung auch der theoretischen Begriffe einigen Anteil hat. Denn gerade aus Frankreich kommen die ersten Anstöße zu den Umwälzungen der Musiktheorie, welche sich im 17. Jahrhundert vollzogen.« Auch die deutsche Lautenmusik des 16. Jahrhunderts war für die Entwicklung der Harmonik bedeutungsvoll[4]. — Die Chromatik findet in die Orgelmusik erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Eingang, zunächst bei den Niederländern Sweelinck, Peter Philipps, Mathias van den Gheyn u. a. und gelangt von hier aus anfang 1600 nach Italien (und Deutschland), wo wir in Girol. Frescobaldi und seinem Schüler Froberger die ersten Vertreter haben[5].

---

[1] Vergl. W. J. v. Wasielewski, Gesch. d. Instr.-M. im 16. Jahrhundert, S. 150 ff. und die Beilagen (besonders Nr. 15 und 16).

[2] Carl Paesler, Fundamentbuch von Hans von Constanz. (Viertelj. f. Musikw. 1889, V, S. 90 ff.)

[3] Viertelj. f. Musikwissenschaft, 1886, II, S. 51.

[4] Vergl. Ernst Radecke, Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1891.

[5] Max Seiffert, P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. Viertelj. f. Musikwissensch. 1891, VIII, S. 163. (S. 164, Frescobaldi hat den Gebrauch der Chromatik jedenfalls in der Jugend während seines Aufenthaltes in Flandern von den Niederländern kennen gelernt.)

Ganz ähnlich tritt in Giovanni Gabrieli's Instrumentalstücken das Übergewicht moderner Tonalität über die Kirchentöne stark hervor. Ihn übertrifft hinsichtlich der freien Harmonisierung der Engländer William Bird (1538—1623) in seinen Klavier- und Orgelkompositionen. Es ist ein merkwürdiger Umstand, daß nahezu gleichzeitig mit der chromatischen Bewegung in der italienischen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts in der Instrumentalmusik Deutschlands, Frankreichs und Englands der alten Diatonik ein neuer Feind ersteht. Dort verwundet die Chromatik zunächst die mathematisch-theoretische, hier die beginnende Harmonik die melodisch-polyphone Seite der Diatonik. — Mit William Bird verdienen die englischen Klavieristen überhaupt: Thomas Tallis († 1585), John Bull (1563—1628), Orlando Gibbons (1583—1625), Gilles Farnaby (um 1590) und andere als Instrumentalchromatiker erwähnt zu werden[1].

Es erübrigt nun noch, die mit Vicentino bereits beschrittene Höhe der chromatischen Bewegung bis in ihre letzten Ausläufer zu verfolgen, zu den Madrigalisten Luca Marenzio und Gesualdo Principe da Venosa[2].

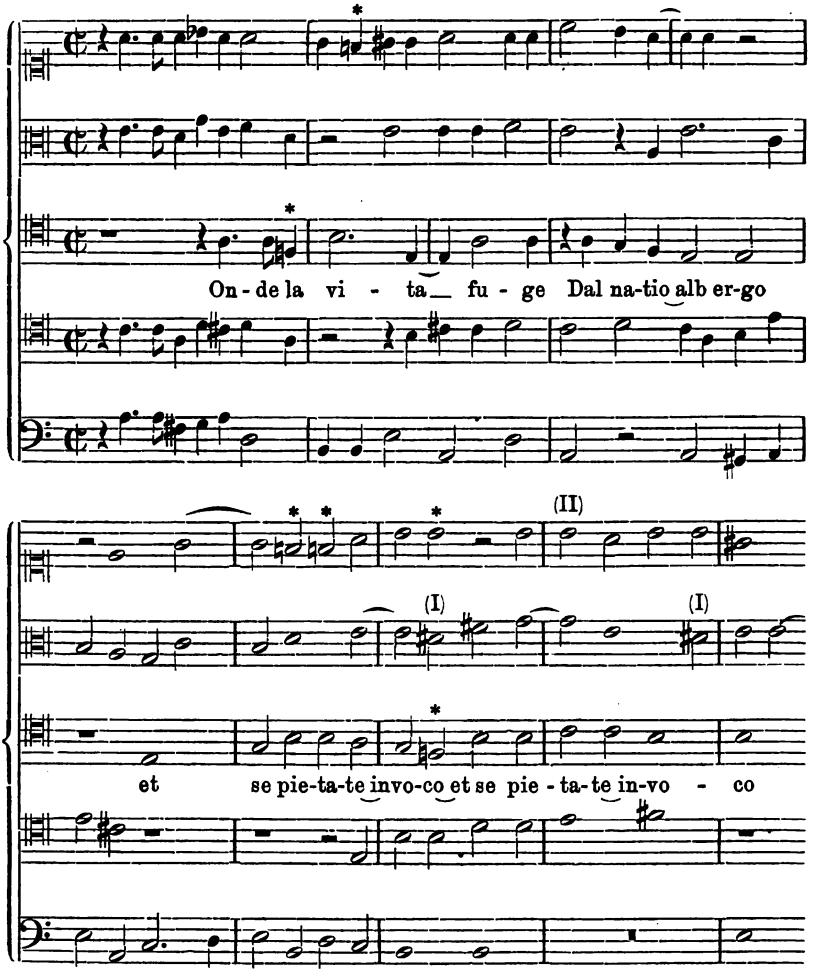
Als Zwischenglieder reihen sich zwischen ihn und diese beiden hinsichtlich ihrer Leistungsfähigkeit im Antidiatonischen in progressiver Steigerung der mehrfach genannte Alessandro Romano, Lodovico Agostini Ferrarese, Giuseppe Caimo und Rocco Rodio ein.

Romano's Chromatik scheint aus den Vorlagen, die wir geben können, eigentlich nicht radikal genug, um gerade in dieser hochroten Nachbarschaft Vicentino-Gesualdo genannt zu werden. Aber im ersten Buch der fünfstimmigen Madrigale (1565) — davon existiert nur der Cantus — finden wir ein Stück »Di virtu di« ad imitatione di Cipriano (Rore) und in der Dedikation des zweiten Buches den für uns wertvollen Passus »Oltre di ciò per esser lei molto affettionata d' essa Musica, della quale in Prattica gentilmente discorre, saprà, e potrà da i morsi de gl' invidiosi sicuramente difendermi, per cioche s' eglino ardire di lacerare, e schernire il vero padre della Musica Adriano, e con lui Cipriano, de i quali io sono indegno discepolo, che faranno di queste mie povere compositioni?« Mit diesen Worten gesellt auch Romano sich zur Gruppe der Willaert-Schüler, und da er auch bei Cipriano

[1] Vergl. Ambros, III, Seite 468 ff. — Oskar Bie, »Das Klavier und seine Meister«, München, Bruckmann (zwei Auflagen, 1898 und 1901) nimmt dagegen, wie von der chromatischen Bewegung des 16. Jahrhunderts und ihrer Beziehungen zum Instrumentenspiel, so auch von der durchbrechenden Harmonik (Dur und Moll) in der Klaviermusik fast keine Notiz. In der 1. Auflage ist z. B. Vicentino gar nicht, in der 2. nur mit einem Schaltsatz erwähnt.

[2] Adriano Banchieri u. a. gehören nicht mehr zu den Vertretern des klassischen Madrigals. Sie können daher — obwohl sie selbstverständlich stark chromatisieren — hier nur gestreift werden.

in die Lehre gegangen ist, wird er wohl den radikal-fortschrittlich gesinnten Willaert-Schülern beizuzählen sein. Leider ist uns das erste Buch mit dem genannten Madrigal nicht bekannt. Vermutlich haben wir in diesem ein Gegenstück zu »Calami« zu suchen. In dem besagten zweiten Buch fünfstimmiger Madrigale (1577) macht der musikalische Freisinn sich jedoch weniger in unmittelbarer Chromatik als in theoriefeindlichen Wendungen (mittelbarer Chromatik) und präziser Accidenzangabe bemerkbar. »*Dis*« taucht nur im Madrigal »Se tra le neve« auf (I), und zwar in folgender Zusammenstellung:

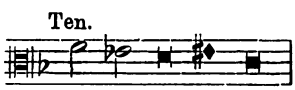


Die korrekte Zeichensetzung in den übrigen Stücken ließe die Annahme, daß Romano hier (*) das *F*♯ mit allen Konsequenzen

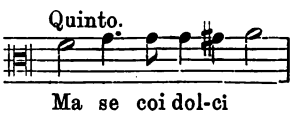
beabsichtigte[1], schon verteidigen. Aber auch der poetische Gedanke

»Se tra le neve il fuoco
Gia m' arse hor che ne l' onde
Vivo via più che mai m' infiamma e strugge
Onde la vita fugge
Dal natio albergo et se pietate involo
Chi tien del terzo cielo il primo seggio
Dicemi ch' io vaneggio
Che non posson finire i dolor miei
I dolor miei se non doppo il morire.«

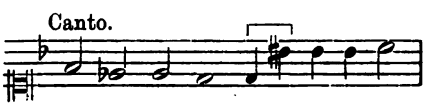
würde die allerdings sehr drastische Tonmalerei rechtfertigen. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß das ♮ dennoch den Zweck eines ♯ hat, wodurch sich die dissonanten Verhältnisse von selbst rektifizieren. Die frei angeschlagene große Septime im vorletzten Takt (II) sowie die *H*-dur-Dreiklänge (I) blieben natürlich trotzdem bestehen, als gewichtige Dokumente für Romano's Anteilnahme an der »neuen Musik«. Diese ist auch in seinem ersten Buch fünfstimmiger Kanzonen (1572) und in dem zweiten der fünfstimmigen Napolitanen zu spüren: freies Schalten mit den Accidentien, mittelbares Chroma, Wortmalereien, Vergehen gegen die strenge Theorie, so in den Kanzonen: »Chi vi parla«:



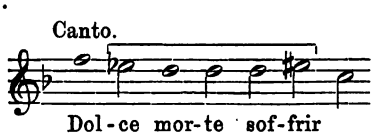
»Madonna«:



»Basciami«:

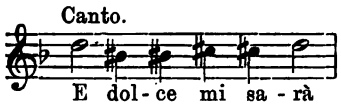


»O dolce vita«:

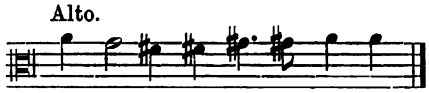


[1] So mit der übermäßigen Quarte und Sekunde in der Melodie und dem verminderten, sowie hartverminderten Dreiklange, auch in der Bildung $\overset{5\sharp}{6}$ u. a.
C: VII^0

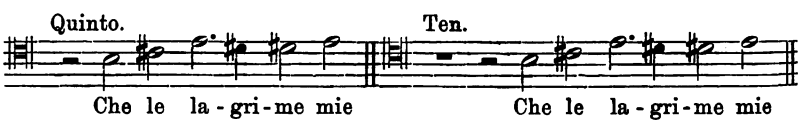
oder in den Napolitanen: »Dolce sospir«:



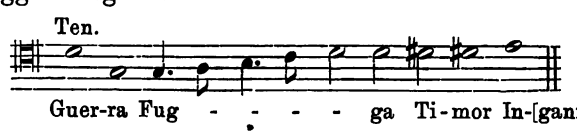
»Occhi lucenti«:



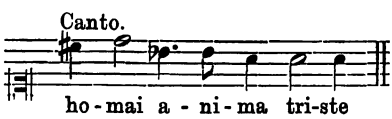
Der »Protonotario Apostolico, Capellano & Musico« Lodovico Agostini aus Ferrara gehört bereits zu den Tonsetzern des auslaufenden 16. Jahrhunderts, die gleich Vicentino mit dem diatonischen System im Prinzip vollständig gebrochen haben. Leider kennen wir von ihm nur das erste Buch der fünfstimmigen Madrigale (1570), die übrigen Bücher »Dialoghi, Ecchi, Enigmi, Madrigali« etc. liegen sehr unglücklich verstreut zumeist in italienischen Bibliotheken, die der Verfasser dieser Abhandlung seinerzeit nicht auf Agostini hin geprüft hat, da er erst später auf dessen »Madrigale cromatico« aufmerksam wurde. Aber schon dieses eine Buch ist zur Charakteristik des Meisters vollauf genügend: überall begegnen uns freieste Accidenzierung, zahllose freie Einsätze von *cis*, *fis*, *gis*, undiatonische Intervallsprünge auf Schritt und Tritt, ja häufig *dis* und *as* und nicht nur in den speziell chromatischen Stücken; und wo wir hinsehen, ist das Wort die direkte Quelle des Chromas, so in »Frate mio caro«:



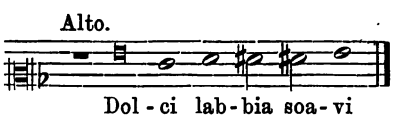
»Veggio sdegna«:



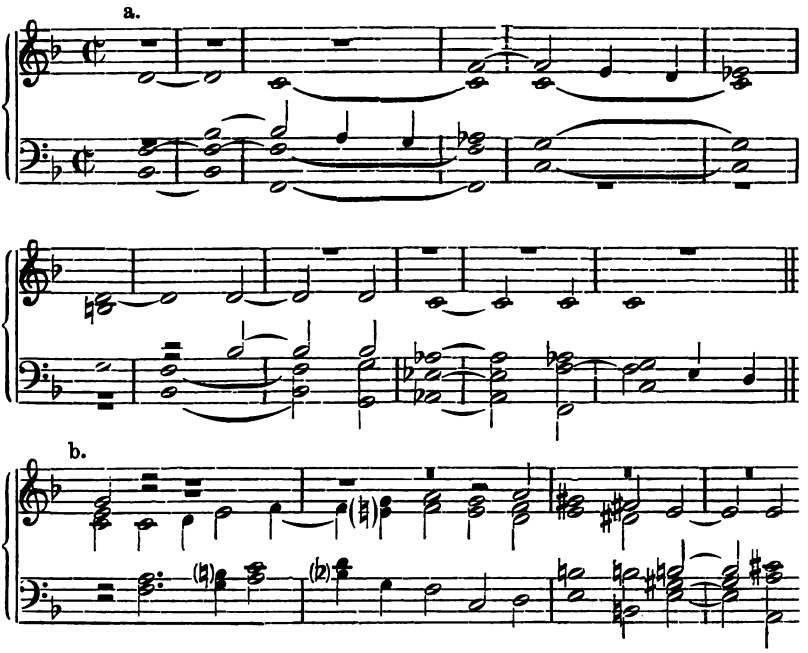
»Piangea Madonna«:



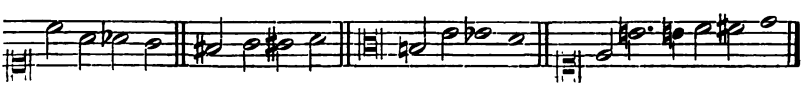
»Dolci labbia«:



Noch charakteristischer sind die Anfangstakte der Madrigale »Piango e vo piangendo« (a) und »N' altro me si conviene che piant' angoscie« (b):

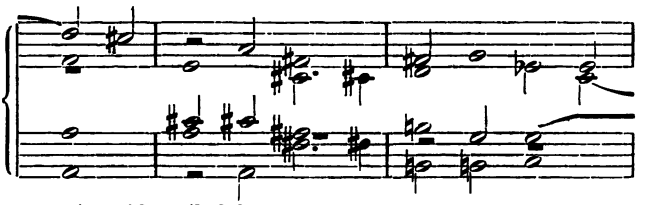


Warum Agostini die Stücke »Voi Livia non m' amate« und »Piansi Donna«[1] noch besonders als chromatische bezeichnet, obschon sie nicht viel chromatischer sind als die beiden vorgenannten, oder vielmehr, warum er diese als nicht chromatisch ausgiebt, da sie doch des Beiworts kaum minder wert wären, ist nicht recht klar. Sollte aber dem Komponisten, von kleinern theoretischen Freiheiten, wie der verminderten Quarte ♮-*es*, der großen Septime *a-gis* und von den Tönen *as*, *dis* und *ais* abgesehen, der vielberufene chromatische Halbtonschritt als besonderes Stigma für ein chromatisches Madrigal gelten, so hätte er allerdings ein Recht, diese letztgenannten Stücke mit dem schon nicht mehr ganz ungewöhnlichen Emblem »cromatico« zu versehen. Denn Halbton-Fortschreitungen wie:



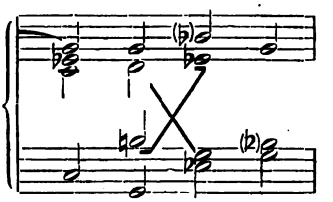
[1] Ist in Vogel's Bibliographie (Bd. I, S. 9) nicht »cromatico« bezeichnet; die uns vorliegenden Wiener Stimmbücher aber nennen sie ausdrücklich so.

kommen, wo nur der Text »no havrò chi mi dia aita«, »m' anciderà«, »mi farà morire«, »un tal martire« etc. Anlaß zum Malen bietet, alle Augenblicke zur Anwendung. Der Ton *»ais«* tritt in folgendem akkordlichen Zusammenhange auf:



(m' anciderà 'l dolore)

die verminderte Quarte in diesem:



(mi dia aita)

Diese unnatürliche Stimmführung des Alt, die sich durch Austausch mit dem Quintus leicht verbessern ließe, ist gewählt, um die unvermittelte, grelle Aufeinanderfolge der beiden Durdreiklänge *g* und *es* noch mehr zu würzen (»dia aita!«). — Nicht so radikal verfährt Agostini im zweiten chromatischen Madrigal, obgleich auch hier chromatische Halbtonschritte (*as* und *dis* auf die Worte »M' afflig' e strugge«, »pianto«, »l' altra pena«, »il ciel comosse tanto«, »coperse il mondo« etc.) nicht gespart sind. Bemerkenswert ist die, übrigens aus der Accidenzhäufung und -Willkür (z. B. ♮-*es*!) sich zwingend ergebende Ausschreibung der kleinen Sexte, z. B. *d*-♭, *g-es*♭. Auch ein Zeichen der Zeit.

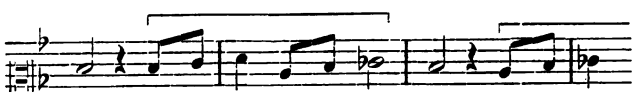
Der »edle Mailänder« Giuseppe Caimo steht mit Rocco Rodio, von dem uns leider nur ein einziges Madrigalbuch vorliegt, bereits vollständig auf dem Niveau der beiden Romantiker. Im vierten Buch seiner fünfstimmigen Madrigale, Venedig, Vincenzi & Amadino, 1585 (es existiert außerdem noch das erste der vierstimmigen), macht er von dem Halbtonschritt, den Tönen *As*, *Dis*, *Ais*, *Des*, *Ges* einen oft sehr wirkungsvollen Gebrauch, wie denn seine Madrigale überhaupt durchwegs von wunderbarem Klangreiz sind. Besonders das Stück »E ben raggion«, das auch an chromatischen Eigentümlichkeiten hervorragt, gehört zu dem Schönsten, was das 16. Jahrhundert hervorgebracht

hat. Es imponiert durch freieste Fassung des poetischen Inhalts und durch die Fülle neuer Vorhalte und Ausweichungen, in welchen Caimo übrigens dem Marenzio stilverwandt ist, zum Unterschied von Rodio, dessen Konnex mit dem großen Meister mehr in einem äußerlichen Faktur-Merkmal zu Tage tritt, wie wir gleich demonstrieren werden. Daß Rodio sowohl als Caimo von Marenzio angenommen haben, läßt sich nicht bestreiten; man muß nämlich bedenken, daß der Ruf des letzteren schon mit den ersten Madrigalbüchern in weite Kreise drang und andere Madrigalisten bald lebhaft angespornt haben wird. Zudem lebte man nicht weit voneinander, Caimo in Mailand, Marenzio geraume Zeit in Ferrara (dem Wirkungsort des Nicola Vicentino!), vielleicht auch Rodio wenigstens an einem der vielen Fürstenhöfe Oberitaliens. Und vollends die zeitliche Reihenfolge der in Betracht kommenden Bücher dürfte jeden Zweifel an dem Einfluß des Marenzio beseitigen: dessen II° libro di Madr. à 5 erscheint 1581, des Caimo IV° libro 1584/5, des Rodio II° libro 1587.

Wenn wir nun das in Frage stehende Stück »E ben raggion« des Caimo, das — sehr bezeichnend — den Spezialvermerk »cromatico« nicht aufweist, auf den geistigen Zusammenhang zwischen Wort und Ton hin prüfen, so zeigt sich auch da wieder das erstere als spiritus rector. Das Gedicht lautet:

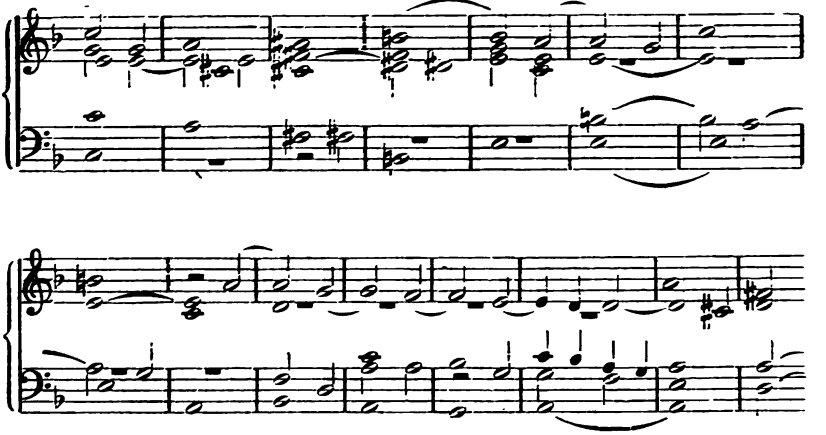
»E ben raggion se l' eterno mottore
De cieli hà d' aspre spine il Capo avinto ,
Ch' anco il pianeta che distingue l' hore
Sdegni haver hoggi il suo di raggi cinto
Et è raggion se l' empio nostr' errore
Hà d' ogni luce il fonte ahi lasso estinto
Che d' altra nebia il mondo anco sia tinto
Di pioggia gielo e tenebroso horrore.«

Darin haben den Komponisten namentlich die Vorstellungskomplexe »l' eterno mottore«, ausgedrückt mit einer durch alle Stimmen motivisch durchgeführten Achtelfigur

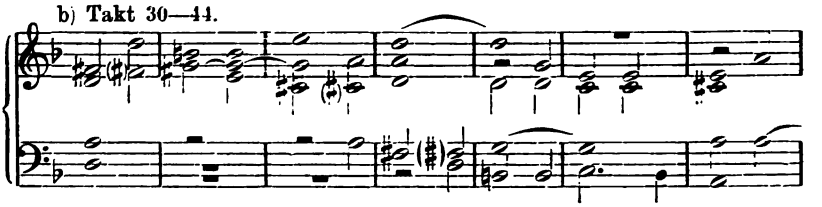


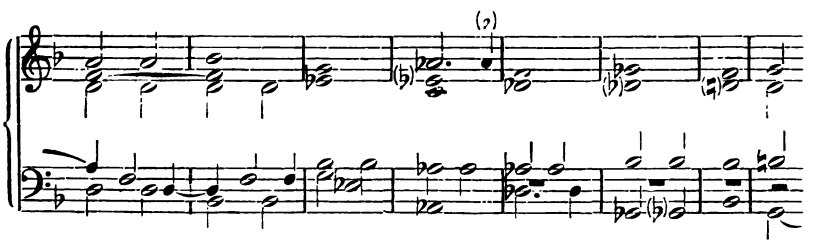
»aspre spine«, »il pianeta, che distingue l' hore«, »nostr' errore«, »ahi lasso« und »tenebroso horrore« (chromatischer Halbtonschritt) ins Bereich der nuova musica gelockt. In welch geistvoller Weise er diese Bilder illustriert, und wie wenig er sich dabei auf die oft so kleinliche Wortmalerei der früheren Chromatiker einläßt, veranschaulichen folgende Beispiele:

a, Takt 16—29.

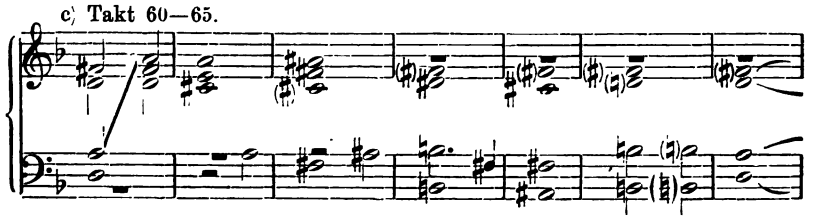


b) Takt 30—44.





c) Takt 60—65.



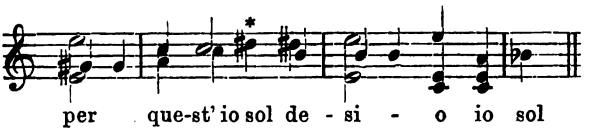
In Beispiel a) malt der Meister die »aspre spine« durch kühnste Vorhalte, die vollkommen modern empfunden sind; in Beispiel c) das »ahi lasso estinto« durch die Kadenz *Fis*-dur—*H*-dur, während er in b) unter dem Eindruck der Worte »pianeta che distingue l' hore« zu

der koloristisch merkwürdigen Akkordfolge *C*: I *d*: $\overset{\#}{\text{V}}$ I *Es*: V I *Des*: V I IV *B*: I sich versteigt. Das sind thatsächlich »nuove musiche« in voller Rüstung. So hat vor Caimo nur einer noch mit der Chromatik geschaltet: Marenzio. Denn Vicentino, der ja sonst ein ganzes Heer von Semitonien in seinen Esempii aufmarschieren läßt, hat sich auf dem Gebiet der Modulation augenscheinlich nur bis *Des*-dur gewagt. Von *C*-dur nach *Ges*-dur — man bedenke den ungeheuren Sprung! Das sind alle gebräuchlichen *B*-Hauptakkorde (*Ces* und *Fes* ausgenommen, die auch heute nicht gerne verwendet werden). Was das heißt im Zeitalter der ungleichschwebenden Temperatur! Welche Voraussetzungen das erheischt! Es kann kein Zweifel bestehen: Caimo ist durch die Praxis (am Cembalo) und vielleicht auch durch Rore (Calami sonum) de facto überzeugter Harmoniker. Er steht da selbst noch über Marenzio, der sich — wie wir gleich zeigen werden, — bei aller harmonischen Freimütigkeit des rein Akkordlichen der Modulation doch nicht so voll bewußt gewesen zu sein scheint. So bringt dieser beispielsweise in seinem *Ges*-Dreiklang ein *Fis*, das sich bloß melodisch erklärt und mithin beweist, daß er noch an der altväterischen Anschauung festhält: der Zusammenklang (Akkord) sei das zufällige, natürlich geordnete Resultat mehrerer gleichzeitig erklingender Melodien. In Caimo's Kreuz- und *B*-Dreiklängen besteht aber ein strenger Unterschied; sie gemahnen darin vor allem an das V° libro des Vicentino. Sollte dieser nicht auch seinen Einfluß auf den empfänglichen Caimo ausgeübt haben?

Anders ist die Chromatik des Rodio und anders sein Verwandtschafts-Verhältnis zu Marenzio. In dem chromatischen Madrigal »Madonn' il vostro pett' è« (auch die übrigen Stücke des Buches sind accidental sehr frei) bedient er sich mit Vorliebe der chromatischen Halbton-Fortschreitung, in ähnlicher Weise wie Agostino; dabei spielt auch der übermäßige Sekundschritt eine neue, wenngleich nicht recht glückliche Rolle, indem er offensichtlich die Modulation beleben soll, aber in die Melodik einen gewaltsamen herben Zug bringt, der nach unserm Empfinden in Widerspruch steht mit dem innig-schönen Text-Inhalt:

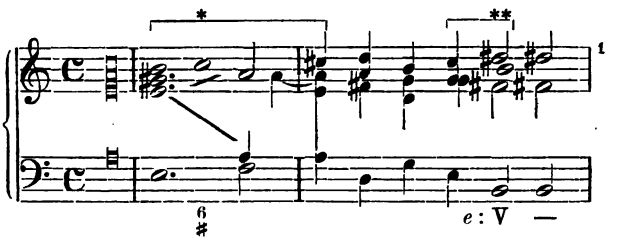
»Madonn' il vostro pett' è tutto ghiaccio
È tutto foc' il mio
Per quest' io sol desio
Riscaldar col mio foc' il ghiaccio
Stando petto con pett' à braccio à braccio
O felice quel giorno
O felice hora
Che stand' in braccio a voi madonn' io mora.«

Diese übermäßige Sekunde, harmonisch und melodisch (*), findet sich u. a. auf folgenden Worten:

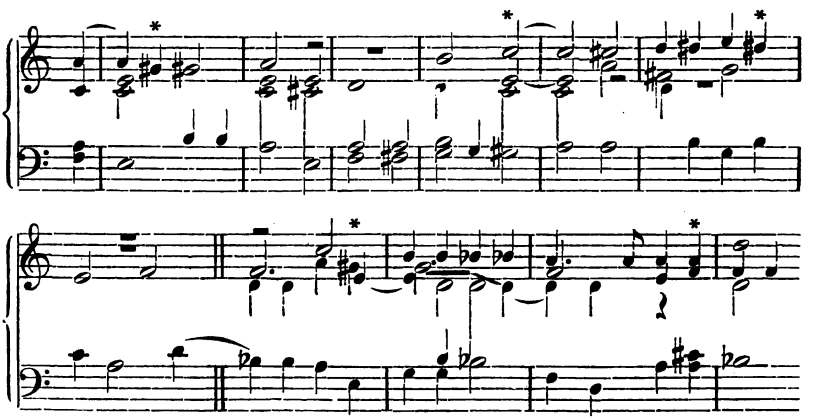


(ähnlich in den übrigen Stimmen). Möglicherweise will aber der Komponist damit die Befürchtung andeuten, oder den Kummer, daß sein Wunsch ein unerfüllbarer sei.

Die chromatischen Tonfortschreitungen, in denen er offenbar das chromatische Hauptelement erblickt, — denn der Ton *Dis* (das einzige unmittelbare Chroma) wächst mehr zufällig als beabsichtigt aus der melodischen Linie heraus, — sind auch in der That auf die Höhepunkte des Gedichtes, auf seine Wünsche gemünzt: »Stando petto con petto«, »che stand' in braccio a voi madonna«. Sie bringen aber auch eine hochinteressante harmonische Konsequenz mit sich: den übermäßigen Dreiklang in der ersten und zweiten Versetzung. Schon im zweiten Takt tritt dieses bereits von Willaert geschätzte Kunstmittel in die Erscheinung:



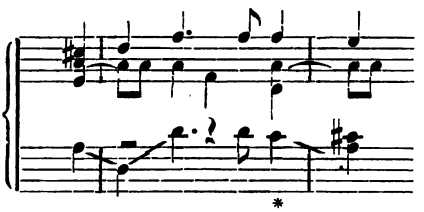
Der chromatische Gang *h c cis d* hat diesen Akkord erzeugt. Dann taucht er nach einigen 20 Takten nicht weniger als elfmal auf, bald auf *C* als Sext- und Quartsextakkord, bald auf *G* und *F* als Sextakkord.



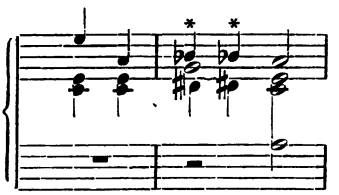
[1] Harmonische Konsequenz der überm. Sekunde (**): *C*-dur—*H*-dur!

Die Wirkung dieser Durchgangs-Dissonanzen, — und als solche sind die übermäßigen Dreiklänge hier anzusehen, — ist erstaunlich. Der ganze Satz erhält durch sie seine eigentümlich warme, leidenschaftliche Farbe, aber auch eine bizarre, in unvermittelten Akkordsprüngen sich äußernde Physiognomie.

Außerdem entstehen unserem Rodio noch zwei weitere alterierte Akkorde, deren einer direkt zu Marenzio hinüberführt: a) der Sekundakkord der zweiten Stufe in *C*-dur:



und b) der seltsame Sextakkord auf *Dis* mit verminderter Sexte:



Sie sind beide das Produkt der Stimmführung; sie verraten beide, daß Rodio's harmonisches Empfinden nicht so stark entwickelt war, wie etwa das des Caimo. Wie der übermäßige Dreiklang zeigen sie das durch ihre Umgebung: der erste Akkord a) durch seine Auflösung nach *A*-dur und der zweite b) durch seine Einführung mit und seine Rückkehr zu *a*-moll. Dieses letztere Exempel weist nicht nur auf den harmonisch experimentierenden Francesco Orso zurück, der, wie wir gesehen haben, die willkürliche Gegenüberstellung der ♭- und ♯-Accidentien im Großen betrieb, sondern auch auf den verwandteren und zeitlich näheren Marenzio, der gleich Rodio mehr aus Unbeholfenheit als aus Neuerungssucht zu solchen harmonischen Unmöglichkeiten gelangt zu sein scheint.

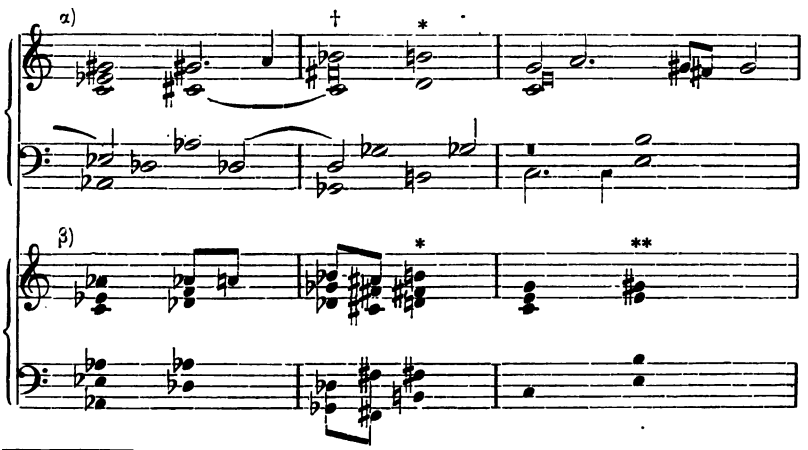
Damit kommen wir zum Schluß unserer Darlegung, der Betrachtung der Madrigalisten Luca Marenzio (ca. 1555—1599) und Gesualdo Principe da Venosa (1560—1614). Wir haben sie als die »Romantiker« des 16. Jahrhunderts bezeichnet, weil sie den Meistern des 19. Jahrhunderts, die wir vorzugsweise »die romantischen« nennen, in ihrem Wesen nahe verwandt sind: in der Neigung zur Leidenschaftlichkeit und Schwermut (Spezifikum

der Madrigaldichtung), in dem subjektiven Ton ihrer Darstellung, dem Hervorkehren der Persönlichkeit und in der bewußten Tendenz nach neuen Ausdrucksmitteln. In diesem Sinne ist freilich eigentlich die ganze Epoche des Madrigals romantisch: u. a. schon Willaert, dann Rore, Ruffo, ja auch Lasso und Palestrina, besonders aber Vicentino, Orso, Agostini, Caimo, Rodio haben, wie wir sahen, mehr oder minder energisch diese Eigenschaften bethätigt. Indessen so ganz erfüllt von dem neuen Geiste sind doch erst Marenzio und Gesualdo. Man kann den Unterschied vielleicht noch schärfer geben: Die früheren Madrigalisten (mit einziger Ausnahme des Caimo) spekulieren in der »nuova musica«; sie gewinnen (wie Rore) oder verlieren (wie Vicentino), je nachdem. Ihre Chromatik und ihre Feindlichkeit gegen die Theorie sind oft mühsam genug durch diese hindurchgegangen und mußten das auch nach dem Gang der Entwicklung. Dadurch blieb ihre Ausdrucksweise in einem Abhängigkeits-Verhältnis zur Theorie, unfrei, ja oft abgelenkt durch dasselbe. (Caimo), Marenzio und Gesualdo scheinen a priori mit den herkömmlichen Lehrsätzen gebrochen zu haben. Denn sie legitimieren sich gleich in den frühesten Werken als Fortschrittler; sie schreiben keine »chromatischen« Stücke mehr; weil sie keine Differenz zwischen ihrem und dem spezifisch chromatischen Stil kennen; geht doch ihr ganzes Sinnen darauf aus, die Chromatik und im weiteren Begriff die Antidiatonik unbesehen praktisch zu verwerten. Die Theorie kümmert sie nicht; sie fragen allein, »was und wie kann mein Madrigal von den neuen Farben eines Vicentino, Rore, Orso etc. profitieren«. Und so ernten sie die ersten Zinsen des bereits stattlichen Kapitals.

Marenzio neigt schon in seinen geistlichen Kompositionen stark zum Brillanten und Unruhigen. Seine Harmonie hat »eine Menge Mitteltinten und freiere Ausweichungen«. Ja der Meister hätte nur einige Jahrzehnte später geboren werden sollen, und wir »würden seinem Namen vermutlich unter den frühesten Opernkomponisten begegnen«[1]. Der echte Marenzio aber spricht aus den Madrigalen. Diese Tonstücke strömen über von Leidenschaftlichkeit und Farbenpracht. Natürlich giebt auch hier das Wort den direkten Anlaß zur Tonmalerei. Marenzio versteht es meisterhaft, seine Kompositionen je nach dem Text-Inhalt in einen bestimmten Charakter zu kleiden. Die heute so hochentwickelte Kunst der Individualisierung ist seine besondere Stärke. Um die hemmenden Regeln der Tonlehre unbekümmert setzt er über alle diatonischen Schranken hinweg und erzielt nicht selten Wirkungen modernster Potenz. Die verbotensten Harmonie- und Melodieschritte, von den diatonwidrigen Tönen nicht zu reden, haben bei ihm carte

[1] Ambros, Gesch. d. Musik, IV, S. 88.

blanche. Es kann da allerdings nicht Wunder nehmen, wenn ihm auch manches weniger gelingt, schärfer ausfällt, als es beabsichtigt war, und wenn die meisten Modulationen auf dem Papier unbeholfen und gezwungen scheinen. Unserem Ohre aber widerstehen sie keineswegs, ja man möchte glauben, Marenzio habe einige Madrigale in einer Art Vorahnung der gleichschwebenden Temperatur konzipiert. Denn ihm ist *ges* und *fis*, *as* und *gis* etc. ein und derselbe Ton. Bedenkt man auch, daß in jener Zeit die gewöhnlichen Klaviere und Orgeln äußerlich die nämliche Zwölf-Teilung (fünf schwarze Ober- und sieben weiße Unter-Tasten) der Oktave hatten, so liegt die Vermutung recht nahe, daß Marenzio, ähnlich wie unter andern A. Willaert, die praktische Unmöglichkeit der Unterscheidung zwischen *as* und *gis* erkannt hatte, was dann auch für Rodio gälte[1]. Marenzio's Freiheit im Gebrauch der alterierten Töne hat manchem seiner Stücke den Namen »enharmonisch« eingetragen. Aber sie haben mit der zeitgemäßen Enharmonik nichts gemein, sie nähern sich vielmehr am ehesten dem, was wir heute als »Enharmonik« bezeichnen. Es wäre ein Irrtum, anzunehmen, daß Marenzio die Anwendung der alterierten Töne ganz willkürlich betrieben hätte. Wie wir sehr oft sehen können, entstehen sie ihm in der Melodiefolge auf ganz natürlichem Wege. Betrachten wir einmal das viel zitierte und analysierte Fragment aus dem Madrigal »O voi che sospirate a miglior note[2]« (II° libro M^li a 5 voci. 1581):



[1] Möglicherweise haben praktische Versuche mit Sängern zu dieser Erkenntnis geführt. Es ist eine allbekannte Thatsache, daß die Sänger, Violinspieler etc. im Chor (oder Zusammenspiel) unbewußt, nur dem Gehöre folgend, bei zweifelhaften Intervallen einen Ausgleich (im Sinne der gleichschwebenden Temperatur) vollziehen.

[2] Vergl. die Analysen bei C. v. Winterfeld, Gabrieli etc. II, S. 88;

Meine Analyse (β) unterscheidet sich von der des Fétis und Shohé Tanaka. Fétis macht die *H*-Harmonie (Takt 2*) zur *Ces*-Harmonie, als Tonika zum vorangehenden *Ges*-Akkord, was insofern nicht günstig ist, als dadurch der merkwürdige Fortschritt *ces* : I zu *C* : I entsteht, was ja gerade den zu beweisenden Enharmonik-Charakter aufhebt. Es darf aber der Charakter der *H*-Harmonie doch nicht zerstört werden, da (Takt 3**) ein *E*-Akkord folgt. Vielmehr ist die *Ges*-Harmonie (Takt 2†) als mehrdeutig zu betrachten und in *Fis*-dur (als Oberdominante zu *h*-moll) zu verwandeln. Shohé Tanaka transponiert die ganze Stelle, die mit der bei Caimo zitierten[1] klanglich viel Ähnlichkeit hat, auf die *H*-Stufe. — Im Zusammenhange mit den oben nicht gegebenen vorangehenden Takten entpuppt sie sich als Modulations-Kette von *C* nach *E* : *A*, durch alle B-Tonarten:

$$C\text{: V I } F\text{: V I } B\text{: V I } Es\text{: V I } As\text{: V I } Des\text{: V I } \begin{cases} Ges\text{: V I} \\ Fis\text{: V I } h\text{: V I u. s. f.} \end{cases}$$

Damit ist gewissermaßen die Reihe des Quintenzirkels geschlossen, zum ersten Male in der Musik überhaupt. — Es hat für uns Interesse, den Text zu kennen, der den Komponisten, wenn ich so sagen darf, zu diesem Parforcestück verlockt hat:

»Pregatte non mi sia più sorda morte
Porto delle miserie, e fin del pianto.
Muti una volta quel suo antico stilo«.

Der Dichter ruft den Tod an, er möchte doch einmal seine alte Weise ändern. Der Nachdruck liegt auf »muti . . . antico stilo«. »Hier ist der Tonkünstler völlig aus der Weise seiner Zeit herausgeschritten, als wolle er eine gewaltsame Umänderung des Laufes der Dinge darstellen«, sagt Winterfeld[2]. »Der Tod betrübt einen Jeden, nun wird er als Wohlthat geheischt: er soll aufhören zu betrüben, befreien soll er, statt zu trennen. Damit geschieht etwas Unerhörtes; neue Ausdrucksmittel sind nötig zu dessen Darstellung.« Die Art, wie diese eingeführt werden, ist in jeder Hinsicht originell, ja die besprochene Wendung *Ges-h* ist ob ihrer tonalen Weiterungen geradezu ein Geniestreich. Damit dürfte hinlänglich bewiesen sein, daß Marienzo's Enharmonik unserer heutigen in auffallender Weise nahe kommt, denn sie löst sich, wie diese, in Chromatik auf, das

III (Beilage, das ganze Stück), S. 156/157. — Fétis, Traité de l'Harmonie, III. l., S. 164/65. — Shohé Tanaka, Studien. Vierteljahrschr. f. Musikw. 1890, VI, S. 71; ebenda S. 456: Carl Stecker, Kritische Beiträge.

[1] Vergl. S. 130, Beispiel b.

[2] A. a. O., II, S. 88/89.

will sagen, sie hat mit der gleichnamigen Musikübung eines Vicentino und anderer nichts gemein. Das Charakteristikum seiner Madrigale ist darum wie gesagt das Moderne. An neuen Akkordbildungen findet sich dagegen in ihnen nichts, was über die Zeit hinausginge. Da ist der Dreiklang in der Grundlage, dann als Sextakkord, seltener als Quart-Sextakkord; hier und dort ist die Durchgangs-Dissonanz eingestreut, wie zum Beispiel in der oben angezogenen Stelle (Takt 1) die übermäßige Quinte *des—a* und anderes mehr.

Marenzio ist außerordentlich fruchtbar gewesen. Es existieren von ihm nicht weniger als sechs Bücher sechsstimmiger, neun Bücher fünfstimmiger Madrigale[1], dazu noch eines zu vier, fünf und sechs und ein weiteres zu vier Stimmen[2], außerdem noch fünf Bücher Kanzonen und Villanellen. Daß er sich großer Beliebtheit erfreute, geht aus zeitgenössischen Berichten (wiederholt wird er »il dolce cigno« genannt) und zahlreichen Neu-Auflagen seiner Werke genügend hervor, ein Beweis auch für die bereits stattgehabte Umwandlung der allgemeinen Kunstanschauung am Ende des Jahrhunderts.

Das Nämliche gilt von Gesualdo Principe di Venosa, der als Gegner des Althergebrachten noch weiter geht als Marenzio. Wenn wir bei diesem noch durch Übereinstimmung der Tonart zu Anfang und Ende des Stückes der Einheitlichkeit des Ganzen Rechnung getragen finden, so weichen die Werke Venosa's auch hierin vom gewohnten Wege ab. Es fehlt ihnen diese, selbst heute noch giltige äußere Einfassung[3]. Dann aber unterscheiden sie sich durch die denkbar größte Zwanglosigkeit der Stimmführung, die Anwendung fremder Töne und dissonanter Intervalle, — alles sichtlich eine Folge des Bestrebens, den Wortsinn möglichst plastisch zu vertonen. Wird auch durch diese absichtliche Schärfe der Charakteristik die Grenzlinie des wahrhaft Schönen manchmal überschritten, so ist doch die Mehrzahl der Illustrationen in überaus geistvoller Art durchgeführt. Auf den modernen Hörer freilich machen gerade Gesualdo's Werke im Ganzen nicht mehr den unmittelbaren Eindruck, den wir z. B. aus Marenzio's Madrigalen empfangen. Aber sie sind darum um nichts weniger interessant und wertvoll als diese. Ja, es blitzen nicht selten wahre Edelsteine von Melodien zwischen oft recht krausen Wendungen auf, und es finden sich Stellen von auserlesener Klangschönheit. Es wäre nur zu wünschen, daß eine kräftige Wiederbelebung nicht nur des Marenzio sondern auch des Gesualdo in der modernen Vokalmusik bald in Angriff genommen würde. Dann wird sich bestätigen, daß Winter-

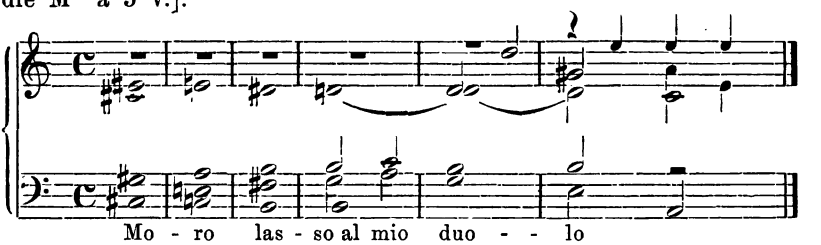
[1] Bei Burney, General history of music, III, S. 205 ff. findet sich ein Madrigal »Ahi tu mel neghi« aus IX° libro d. M^li a 5 voci.

[2] Ferner ein Buch Madrigali spirituali zu fünf Stimmen.

[3] C. v. Winterfeld, II, S. 95 ff.

feld im Schlußwort seines trefflichen Essays über Marenzio und Venosa Recht gehabt hat, wenn er sagte, »das erste Erschließen jedes neuen Lebens — und ein solches mit Bezug auf die moderne Musik offenbart sich ihnen — habe etwas geheimnisvoll Anziehendes, dessen Wirkung, wenn wir Venosa's Schöpfungen mit ungetrübtem Auge anschauen, auch an uns sich nicht verleugnen wird«[1].

Vor allem zeigt sich bei Gesualdo das harmonische Gefühl sehr stark ausgeprägt; es äußert sich in den kühnsten Akkordkombinationen. So gebraucht er z. B. im Stück »Anchor che per amar' ti« (VI° libro d. M^li a 5 voci, 1616) den hartverminderten Septakkord[2]. Als interessantester Beleg für seine Harmonik diene der Anfang des Madrigals[3] »Moro lasso al mio duolo« [VI° libro die M^li a 5 v.]:



Das ist eine ideale Verkörperung majestätischen Schmerzes. Es dringen hier moderne Klänge an unser Ohr, und ein heiliger Schauer überkommt uns unter diesem Bruderhauch aus längst entschwundenen Tagen! — Eine ansehnliche Auslese derartiger merkwürdiger Stellen giebt uns Ambros gelegentlich seiner geistvollen Kritik Gesualdo's[4]. Die Werke unseres Meisters sind nach ihm nicht »das Ergebnis bloßer Spekulationen« (Ambros steht somit auf unserm Standpunkte), sondern »das Resultat praktischer Versuche auf dem Klavier oder der Orgel«, die er beide, sowie andere Instrumente (besonders die Laute) nach Angabe eines seiner Zeitgenossen (Cerreto) meisterhaft gespielt haben soll.

Burney[5] (und Kiesewetter) urteilen über den Meister ungerecht, wenn sie in seinen Madrigalen nur Mangelhaftigkeit in Melodie und Modulation, fehlerhafte Deklamation und unordentliche Anlage konstatieren[6]. Gewiß haben die Stücke ihre Schwächen, —

[1] A. a. O., S. 96.

[2] Ambros, IV, S. 239. — Es ist keine unbegründete Vermutung, daß Gesualdo schon unter dem Einflusse Monteverdi's steht.

[3] Abgedruckt bei Burney, Gen. hist., III, S. 223 ff. ganz; fragmentarisch bei C. v. Winterfeld, Gabrieli, Beilage III, S. 117.

[4] Gesch. d. Musik, IV, S. 238 ff.

[5] Gen. hist., III, 221/222.

[6] A. a. O., III, S. 219: »except unprincipled modulation, and the perpetual embarassements and inexperience of an Amateur, in the arrangement and filling up of the parts«.

wir haben sie oben angedeutet; aber ihr ungemein lebensvoller feurig pulsender Ausdruck läßt diese uns völlig vergessen. Seine Würdigung findet Gesualdo dagegen bei Ambros (IV, 245 ff.): »Gesualdo war ein Genie. Ein solches sucht und findet neue Bahnen, wo das mittlere Talent behaglich in ausgefahrenen Geleisen ohne Gefahr des Halsbrechens seinen Weg zum Ziele zurücklegt, welch letzteres freilich kaum je Unsterblichkeit sein wird. Regelrichtige Madrigale mittelmäßigen Wertes wurden damals zu Hunderten und zu Tausenden komponiert — sie sind, so weit die Zeit sie nicht verschlungen hat, des Ansehens nicht wert, während Gesualdo unser lebhaftes Interesse erregt und wir ihm unsere Theilnahme nicht versagen können«.

Gesualdo hat uns nicht so viele Kompositionen hinterlassen, wie Marenzio, ein Buch sechsstimmiger und sechs Bücher fünfstimmiger Madrigale. An die sechs Bücher knüpft sich ein wichtiges Ereignis, eine jener für die Musikentwicklung so bedeutsamen Folge-Erscheinungen, die durch die chromatische, d. h. musikreformatorische Bewegung hervorgezaubert wurden: die Partiturausgabe aus dem Jahr 1613[1]. Wie bekannt, existieren die Drucke des 16. Jahrhunderts nur in Stimmbüchern, obschon erwiesenermaßen die Komponisten ihre Werke partiturmäßig skizzierten. Daß man gegen Ende des Jahrhunderts jedenfalls zu Lehr- und Instrumental-Zwecken, wohl auch wegen der zunehmenden Schwierigkeit der Kompositionen, hervorgerufen durch die Dissonanz und die alterierten Intervalle, daran ging, einzelne sehr geschätzte Madrigalwerke in Partitur zu veröffentlichen, zeigt die 1577 (in Venedig bei Angel. Gardano) erschienene Partiturausgabe »Tutti i Madrigali di Cipriano di Rore à 4 voci Spartiti et accommodati per sonar d'ogni sorte d'istromento, et per Qualunque studioso di Contrapunti«[2]. Damit war natürlich auch der Taktstrich offiziell

---

[1] Vergl. Ambros (Gesch. der Musik, IV, S. 246): Die »Madrigale wurden wiederholt gedruckt, fünf Bücher erschienen 1585 in Genua — 1613 gab sie Simon Molinaro in sechs Büchern — und zwar in Partitur heraus«. E. Vogel (Bibliothek, II, 295) giebt nur die Ausgaben 1613 an. Überhaupt ist eine Ausgabe 1585 nirgends erwähnt. Der früheste Jahrgang ist 1594! Fétis (Biogr. univ., III, 470) bemerkt wie Ambros »Les cinq premiers livres .... furent publiés en parties séparées, a Gènes, en 1585«. Die Quelle für diese Notiz ist offenbar Burney (Gen. hist., III, 218), wo es ähnlich heißt »Genoa who, in 1585, published the first five in separate parts; and, in 1613, the same madrigals, with the addition of a sixth book, in score«. (Man sehe auch die Anmerkung.) In gleichem Sinne finden wir die Jahrzahl 1585 angegeben bei C. v. Winterfeld, Gabrieli II, 94, Dommer, Musikgesch., 1878, S. 159, Shohé Tanaka, Studien, Viertelj. f. Musik, 1890, VI, 72.

[2] Kgl. Bibliothek zu Berlin. — Vergl. Rob. Eitner, Monatshefte für Musikgeschichte, 1873, V, S. 29 ff.. »Die genaue Kenntnis dieser Partitur

ins Leben gerufen; Taktpunkte haben wir zwar schon vereinzelt gefunden (ich erinnere an die zitierte Kanzone di Rospi et Rossignuol, an Lasso u. a.); aber die Setzung der Striche ist erst eine Errungenschaft der 70er Jahre. Für die Theorie wurde sie von größter Bedeutung, da sie naturgemäß eine weitere Vereinfachung des ganzen, die praktische Ausführung der Tonsätze ungemein erschwerenden Notations- und Mensuralsystems mit sich brachte[1]. Verschiedene Theoretiker des beginnenden 17. Jahrhunderts, darunter besonders Sethus Calvisius[2], traten in Lehrbüchern für diese Vereinfachung ein, vielleicht in Beherzigung des alten Lehrsatzes: Musica est ars bene canendi. Wenn die Musik, mögen diese Theoretiker und mit ihnen wohl noch mehr die Praktiker gedacht haben, die Kunst ist, gut und schön zu singen, so hat man in erster Linie darnach zu streben, die Schwierigkeiten zu mindern, statt zu häufen. Denn der Sänger wird unbestritten den Gesang am besten intonieren können, der ihm weniger Mühe macht, d. h. »ihm liegt«. Und diesem Grundsatze getreu räumte man mit Wonne unter dem alten Ballast gründlich auf. Es fielen die Ligaturen, die großen Pausen, die Bedeutung des tempus imperfectum und perfectum, die Proportio tripla, die Prolatio, der modus maior und minor, auch die Alteration und Imperficierung fanden ihr seliges Ende. Nicht besser erging es der Guidonischen Solmisation und Mutation; sie war als »Tortura discentium« längst in Mißkredit gekommen[3], und den Versuchen, sie gänzlich aus der Welt zu schaffen, folgten befriedigende Resultate. Über der »Bocedisation und Bebisation und Damenisation[4] kam man zur Erkenntnis des richtigen Weges — der Schleier fiel!«

Das fleißige Madrigal-, Motetten- und Kanzonen-Spielen auf dem

---

ist außerdem noch sehr wichtig, da die chromatisch veränderten Töne alle genau verzeichnet sind«.

[1] Man kannte übrigens die Trennung der Notenwerte durch Taktstriche schon aus der Instrumentalmusik. Die Keime der Partitur sind also im Wesen der Tabulatur, besonders der Orgeltabulatur des 15. und 16. Jahrhunderts zu suchen.

[2] Kurt Benndorf, Sethus Calv. als Musiktheoretiker. Viertelj. f. Musikw., 1894, X, 430 ff.

[3] Kurt Benndorf, a. a. O., S. 430 ff.

[4] Bestrebungen, den sechs Silben des Hexachords eine siebente anzufügen, um durch die so erzielte Rückkehr zur vernünftigen Grundlage der Oktave die Mutationen überflüssig zu machen. Die ersten Versuche gingen von Hubert Waelrant (1517—1595) aus, der 1547 zu Antwerpen eine Musikschule errichtete, in der er, statt der Guidonischen Solmisation in Hexachorden, in den sieben Silben bo ce di ga lo ma ni (voces belgicae) solfeggieren ließ (Bobisation oder Bocedisation). Andere Vorschläge machten Ericius Puteanus (1599), Sethus Calvisius (1611), Pedro de Urena (1669), Daniel Hitzler (1576—1635) und endlich noch Graun (1701—59).

Cembalo, das, wie wir sahen, Chromatik und Harmonik so mächtig förderte, führte schließlich zur Erfindung des Bassus generalis (Basso continuo), der schon in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts ein unentbehrlicher Kunstfaktor wurde. Daß das Basso continuo-Spiel hinwiederum auf die Konsolidierung von Dur und Moll seinen Einfluß hatte, bedarf keiner weiteren Ausführungen[1].

Außer den genannten Neuerungen taucht fast gleichzeitig noch eine andere Erscheinung auf, die ebenfalls mit der chromatischen Bewegung zusammenhängt: die Polychorie. Sie macht sich schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts bemerkbar und spielt im ganzen 17. Jahrhundert eine große Rolle. Sie entsprang, wie die Chromatik, dem Streben nach Farbenpracht und originellem Tonausdruck. Aber während die Chromatik gleichsam als kunstvolle Filigran-Arbeit in den Tonsatz eingewoben wird, genügt den späteren Komponisten dieser intime Schmuck nicht mehr, man sucht nach prunkvolleren Ausdrucksmitteln und verfällt auf die Steigerung der Stimmenzahl und Tonfülle. Speziell in der Kirchenmusik, die sich unter Führung ihrer bedeutendsten Meister Willaert, Palestrina, Lasso und Joh. Gabrieli einige Jahrzehnte später als die weltliche Musik an der chromatischen Bewegung beteiligt[2], tritt dieses dynamische Kunstelement stark hervor. In bescheidenen Formen zeigt sich die Polychorie zuerst bei Willaert (»cori spezzati«)[3], viel stärker schon in den Kirchenwerken Lasso's und Palestrina's, ebenso Giov. Gabrieli's. Die höchste Zahl von Stimmen, die diese anwendeten, betrug zwölf (drei Chöre zu vier Stimmen) und 18 Notensysteme. Gegen Ende des Jahrhunderts aber wachsen sie ins Massenhafte, eine Steigerung von sechs Chören zu vier Stimmen auf das Doppelte, also 48 Stimmen, ist nichts Seltenes mehr. »Polychoriker« κατ' ἐξοχήν sind Paolo Agostini, Allegri, Gre-

---

[1] Das Cembalospiel hat in praxi vollendet, was theoretisch Zarlino (Istitutioni harmoniche, 1558), abgesehen von seiner Intervallbestimmung (Terzbestimmung) durch die Auffassung des Dur- und Mollakkords als »Divisione armonica« und »Divisione aritmetica» d. i. die Idee einer rationellen Harmonielehre in dualem Sinne vorbereitet hat. (A. a. O., S. 30 ff u. 181 ff.) Vergl. H. Riemann, Zarlino als harmonischer Dualist, Monatsh. f. Musik-Gesch., XII, 1880, S. 155 ff. und von demselben, Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert, Leipzig, Hesse, 1898, S. 369 ff.

[2] Auch die Motette war eine andere geworden unter dem Einflusse der Madrigals, sie hatte »eine an dasselbe anklingende und von der alten Motette abweichende Stilart und Haltung angenommen, selbsterfundene Themen treten an die Stelle entlehnter Melodien« (während Palestrina aber doch die Motette noch im alten Sinne bebaut). Dommer, Handb. d. Musikg. S. 101. — Vergl. über Gabrieli's Chromatik C. v. Winterfeld, Gabrieli, I, 161, II, 84 ff. Ambros, Gesch. der Musik, III, 557. — Über die Chromatik bei den Epigonen des Palestrina-Stiles Agazzari, Allegri u. a. Ambros, Gesch. d. M. IV, S. 92 ff.

[3] Vergl. Zarlino, Istitutioni harmoniche, I, 346.

gorio Ballabene und besonders Orazio Benevoli, von dem uns eine, zur Einweihung des neuen Salzburger Domes (1628) geschriebene Messe mit 54 Notensystemen erhalten ist. Dieses Unikum bedeutet zugleich den Höhepunkt und Verfall der mehrchörigen Satzmanier. Es beweist überdies eben durch seinen Aufwand von Kunstmitteln und die Sucht nach rein äußerlichen Effekten, daß der Höhepunkt der großen Periode längst überschritten ist[1]. — Aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts stammt auch noch eine für den musikalischen Vortrag höchst wichtige Neuerung, die aus der Polychorie herausgewachsen ist: die Anwendung des crescendo- und decrescendo-Zeichens besonders durch Virg. und Domenico Mazzocchi (1634)[2].

Gesualdo Principe di Venosa hat eigentlich keinen Nachfolger mehr; mit ihm tritt, da ja auch das Madrigal in der Folgezeit nicht mehr die gleiche Bevorzugung findet, ein Stillstand in der radikal-fortschrittlichen Bewegung ein. Die Chromatik findet überall ihre zeitgemäße Anwendung, aber von einem kompositorischen Experimentieren ist nicht mehr die Rede. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf eine andere Art der »Nuova Musica«, auf das musikalische Drama. Höchstens wäre noch Gesualdo's Zeitgenosse zu erwähnen, Adriano Banchieri (1567—1634), der gleichfalls mit Leidenschaft sich auf die Chromatik wirft; wir haben von ihm in seinem »organo suonarino« eine »Fuga cromatica«, ja sogar ein »Concerto enarmonico«, nach Ambros[3] »voll horribler Kombinationen«.

---

[1] Siehe Ambros, Gesch. d. Musik, IV, S. 104 ff.

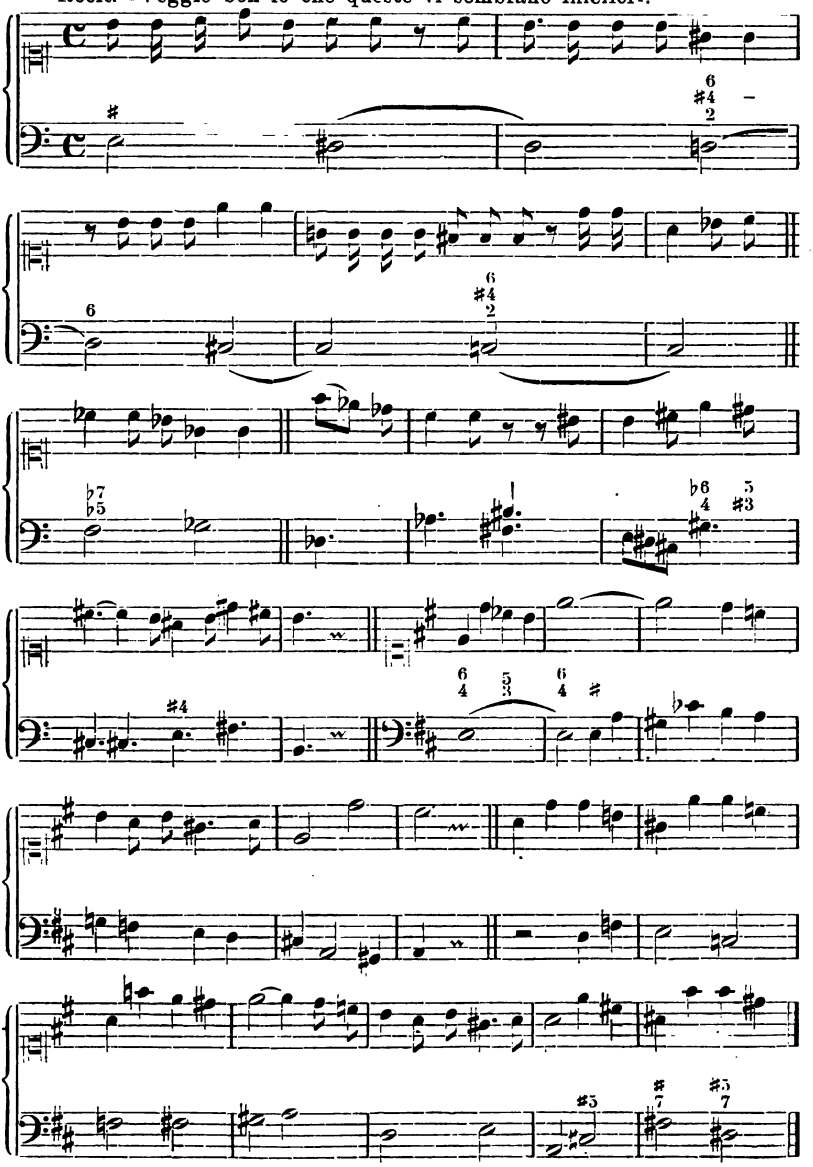
[2] Die Anfänge des dynamisch-nuancierten Musizierens gehen auf die Mitte des Jahrhunderts gebräuchlichen Dialoghi und Echi (Risposta, Risonanza d'Ecco etc.) zurück. Wir haben besonders Ecco's von Bertholdo (1561), Marenzio (1580), Lasso (1581), A. Gabrieli (1587), Giov. Croce (1585), Philippe de Monte (1599), O. Vecchi (1586, 1595/97), Lod. Agostini (1581), F. Anerio (1585), Pozzo (1585), Oristagno (1588), Malvezzi (1591), Giaches de Wert (1581), Torelli (1600), Signoruzzi (1602), Giovanelli (1603), Brunetti (1606), Savetta (1610), Schuyt (1611), Montesardo (1612) u. a. — Domenico Mazzocchi giebt in der Partitura de Madrigali a 5 voci .... Roma, Zanetti, 1638, neben dem Zeichen *p* und *f.* das *piano* und *forte* andeutet, auch den Buchstaben E Ecco als dynamische Vorschrift an, was uns beweist, daß das Echo und die *Crescendo*-Nuancen etc. aus der gleichen Quelle geflossen sind. Im übrigen finden sich die dynamischen Vortragszeichen bereits 1615 in den Salmi Passeggiati (libro I°) von Francesco Severi angewendet, wie auch schon A. Gabrieli, Praetorius, Giulio Mussi zwischen *piano* und *forte* unterscheiden.

[3] Gesch. d. M., IV, S. 236, mit welchem Rechte, vermag ich nicht zu beurteilen, da ich das Werk nicht erlangen konnte. — Dagegen fand ich im britischen Museum eine von Kopistenhand geschriebene, aus ungefähr 1720—30 stammende »Cantata Enarmonica« des Sigr. »Francesco Gasparini »Andiamo o' Pecorelle ad altre sponde« (für Cantus und Basso continuo), die zwar außer einigen kühnen Modulationen und Intervallschritten nichts Besonderes oder gar Enharmonisches in Vicentino's Sinn aufzuweisen

Im musikalischen Drama, das überhaupt der neuen Errungenschaften sich schnell bemächtigte, kam eine satztechnische Eigen-

hat, aber immerhin ein Beleg ist dafür, daß selbst nach der endgültigen Fixierung unserer gleichschwebenden Temperatur noch immer das enharmonische Gespenst sein Wesen trieb. Für die Art der Gasparini'schen Enharmonik gebe ich im Folgenden einige Proben:

Recit. »Veggio ben io che queste vi sembrano infelici«.



tümlichkeit zu ihrem vollen Rechte, der ebenfalls durch die Chromatik im Madrigal Förderung zu teil wurde, und der wir oft begegneten: die Dissonanz. Ein ganz knapper Überblick über ihre Entwicklung mag der Vollständigkeit halber gestattet sein.

Ihre Erstanwendung läßt sich bis auf Josquin zurückführen. Bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts, wo die Chromatik schon an dem Bau der Diatonik zu rütteln begann, erfährt sie eine rapid zunehmende Steigerung, erscheint aber meist in der milderen Form als Durchgang oder Vorhalt[1]. Gegen Ende des Jahrhunderts aber, da die revolutionäre Tendenz der chromatischen Bewegung unverhüllt hervortritt, geht mit der Häufung alterierter Töne auch der Gebrauch der frei eintretenden Dissonanz[2] Hand in Hand. Den bedeutendsten Verfechter dieses neuartigen Kunstmittels[3] kennen wir in Claudio Monteverdi, der, wie so mancher epochemachende Mann auf musikalischem Gebiete, von der einen Seite heftig bekämpft und von der anderen mit Begeisterung verteidigt ward. Sein Streit mit Artusi[4] wie die ganze Epoche gemahnen uns nicht selten an unseren modernen Monteverdi, Richard Wagner. — Außer Monteverdi ist unter andern noch der Lehrer Gesualdo's zu nennen, Pomponio Nenna, der jenen an »harmonischen Wagestücken«[5] überbietet, sowie Allegri, bei dem uns gleichfalls herbe Dissonanzen begegnen.

Es erübrigt nun noch einmal kurz auf die Chromatik der übrigen Länder hinzuweisen. In Deutschland sehen wir schon seit dem Anfang beziehungsweise der Mitte des 16. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Instrumental-(Lauten- und Orgel)musik[6], des deutschen

---

[1] Bei Rore die Synkope der großen Sexte, verbunden mit dem Tritonus. — Dann Anticipationen und Ritardationen, meist in den Mittelstimmen, durch Bindungen zwischen die Konsonanzen geflochten. Vergl. auch das über Orso und Caimo Gesagte. — Doch begegnet uns bereits bei Maistre Jhan (in der Motette »O Roche«) die Dissonanz in schärfster Form. Vergl. Seite 43, Anm. 1.

[2] Freilich nicht allein auf dem Gebiete des Madrigals. Sie ist gleichsam die Würze für das verwöhnte Ohr. Wir stehen da an der Wiege der dissonierenden Akkorde und der Durchgangs-Harmonie.

[3] III° libro di M^li a 5 v. 1598 im Madrigal »Straccia mi pur il core« (mitgeteilt von Burney, III, S. 237) zeigen sich Doppeldissonanzen, Quartenfolgen etc., im »Orfeo«: »Ohime! che sull' aurora«: verminderte Quinte, kleine Septe, in »Tra pianto e duolo«: verminderter Septakkord (!) »vielleicht hier zum erstenmale in der Musik«. Vergl. C. v. Winterfeld, Gabrieli, II, S. 32 ff. — Man erinnere sich der früher zitierten Stelle des unechten verminderten Septakkordes bei Francesco Orso, im Madrigal »il cantar nuovo« (1567). —

[4] E. Vogel, Claudio Monteverdi. Viertelj. f. Musikw., 1887, III, S. 326 ff.

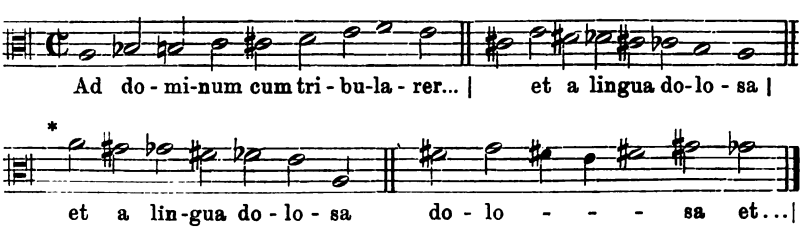
[5] Ambros, IV, 236.

[6] Über die Chromatik bei den Orgelmeistern, bei Sweelinck und seinen deutschen Schülern vergl. Max Seiffert's Dissertation: J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1891. — Vergl. S. 122 f.

weltlichen Liedes und des protestantischen Gemeindegesanges[1] freiere Kunstanschauungen sich bethätigen: das harmonische Element tritt stärker hervor, die Melodie gravitiert nach der Oberstimme, Ionisch und Äolisch [Dur und Moll] im Gegensatz zur alten Auffassung der Kirchenmodi beginnen sich abzusondern, psychologisch vielleicht zu erklären durch die mit der Reformation im nördlichen Deutschland platzgreifende Abneigung gegen die römisch-kirchlichen Institutionen. Die Chromatik findet im südlichen Deutschland zuerst Eingang durch den Niederländer Lasso, dem bald ein Deutscher als Chromatiker folgt, Hans Leo Hassler (1564—1612), der seine Bildung in Italien, in Venedig, unter Andrea Gabrieli als Mitschüler des Giovanni Gabrieli erhalten und gewissermaßen als Angehöriger der venetianischen Schule deren freie Kunstanschauung sich zu eigen gemacht hat. Aber merkwürdigerweise verschmäht Hassler in seinen weltlichen Kompositionen, ähnlich wie Giovanni Gabrieli, Chromatik und chromatische Fortschreitungen (namentlich den chromatischen Sekundschritt, der für die italienischen Meister sonst so charakteristisch ist); als Kirchenkomponist freilich zeigt er den enragierten Chromatiker[2]. Auch Heinrich Schütz, der

[1] Zu beachten ist der Gegensatz zwischen dem Gemeindegesang der ersten und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: dort noch reine Polyphonie, hier schon harmonische Behandlungsweise der Choralmelodien [namentlich unter dem Einflusse der Tonsätze zum Marot-Beza'schen Psalter (in der deutschen Übersetzung von Ambr. Lobwasser). Während die romanischen Komponisten des Psalters noch deutlich die Melodie im Tenor haben (Claudio Goudimel u. Claudin Lejeune), liegt bei Luc. Osiander, Sam. Marschall und den andern germanischen Meistern der Choral im Diskant, die kontrapunktische Behandlung ist Note gegen Note!].

[2] Rud. Schwartz, H. L. Hassler. Vierteljahrschr. f. Musikw., 1893, IX. S. 46 ff. — Einen schönen Beweis sinngemäßer Chromatik giebt Hassler in seiner Motette »Ad dominum cum tribularer clamavi« (in »Sacri Concentus Quatuor, 5, 6, 7, 8, 9, 10 & 12 vocum. Editio Nova MDCI. Augustae Vindelicorum, apud Val. Schönigium«) wenn er für die Worte »tribularer« und »lingua dolosa« die Halbtonstufen gebraucht:



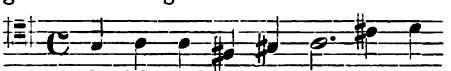
Besonders die dritte Wendung (*) ist nachmals bei den italienischen Opernkomponisten um die Wende des 17. Jahrhunderts (Steffani, Bontempi u. a.) sehr beliebt geworden. Daß in deutschen Landen schon um die Wende des 16. Jahrhunderts in der weltlichen Musik (speziell auch zu komischen Zwecken) Chromatik verwendet wurde, zeigt Joh. Christ. Haiden's »Posti-

mit seinem ganzen Empfinden in der italienischen Kunst wurzelt, ist schon frühzeitig Chromatiker, aber nur in den geistlichen Kompositionen. Man sehe die merkwürdigen Modulationen, die übermäßigen Dreiklänge und Intervallsprünge in seinen Motetten (z. B. in »O bone, o dulcis, o benigne Jesu« der Motetten-Sammlung: Cantiones sacrae quatuor vocum cum Basso ad organum. Fribergae, G. Hoffmanni, 1625 [Bd. IV der Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel]. Vgl. auch Monatsh. f. M.-G. XX. 1888 S. 53).

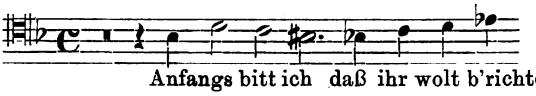
Frankreich und England[1] beteiligen sich an der antidiatonischen Strömung erst am Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Anzeichen der Loslösung von den Kirchentönen thaten sich aber, wie wir schon darlegten, auch in diesen Ländern frühzeitig kund, zuerst in der Instrumentalmusik (Lauten- und Klaviermusik)[2] bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts. So trat auch hier der Umschwung nicht unvorbereitet ein. Daß man z. B. in Frankreich der Chromatik großes Interesse entgegenbrachte, erfahren wir aus verschiedenen Musikberichten[3] und Traktaten (z. B. »De

---

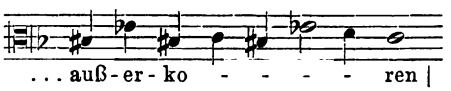
glion der Lieb«, Nürnberg 1614. So findet sich im Lied »Dorthin wenn ich thu schauen« folgende Wendung:



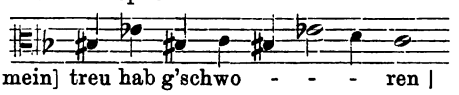
oder in einem andern:



oder gar in dem köstlichen Liedchen: »Recht schön von art | ein Jungfrau zart ich mir hab auserkorn«:



und ebenso die zweite Strophe:



[1] Harmonische Anschauungsweise findet sich in Frankreich bereits im (12. und 13. Jahrhundert) in Stücken der Troubadours Chatelain de Coucy (12. Jahrhundert) und Adam de la Halle (dem Verfasser des Liederspiels »Le jeu de Robin et de Marion (1285), besonders aber bei Guillaume de Machault (1360). — Über die Chromatik in England vergl. Burney, Gen. Hist. of Music, III, S. 136 ff

[2] S. 122 f. — Über das harmonikale Empfinden der englischen und französischen Klaviermeister vergl. man die einschlägigen Abschnitte in Weitzmann und Seiffert's Geschichte der Klaviermusik, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899, I. Band.

[3] W. J. v. Wasielewski. Ein französischer Musikbericht aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Monatshefte f. Musikgesch., X, 1878, S. 9.

musica«, unter den Akten der Synode zu Besançon)[1]. Im Übrigen erreichte sie hier lange nicht die Intensität wie in Italien; von einem »Kampf« zwischen Neu und Alt war schon gar nichts zu spüren; man nahm das Chroma eben als ein Selbstverständliches aus den italienischen Madrigalsätzen herüber in die Praxis.

Mit diesem Ausblick auf die Anfänge der Chromatik im Musikleben der übrigen nichtitalienischen Territorien schließen wir unsere Untersuchungen ab. Es verlohnt sich, deren Verlauf noch einmal zu überblicken und das gewonnene Resultat in einer klaren Formel zu präzisieren.

»Chromatik« bedeutet im engeren Sinn die accidentale Alteration anderer als der erlaubten Töne *F*, *G*, *C*, *H*, *E*, im weiteren Sinne jede Freiheit gegen die Theorie; sie war, wie wir darzulegen versuchten, die wirksamste Waffe gegen die Integrität der Kirchentöne, in deren Wesenheit sie eigentlich längst begründet lag: in den sich allmählich ausbildenden »Subsemitonia modi«, ja schon in der uralten (antiken) Unterscheidung des ♭ und ♮ (genus molle und durum). Einen mächtigen Förderer hatte sie in der musica ficta, die, wie andere Eigentümlichkeiten der Solmisation und Mutation, zahlreiche Ansätze zum modernen Tonsystem enthielt. Es war uns dann darum zu thun, ihre innere Entwicklung zu zeigen: wie sich »*as*« als genetisch erster chromatischer Ton herausbildete (er ist auch historisch der erste) und wie ihm bald der Reihe nach »*dis*«, »*des*« und alle anderen folgten.

Wir sahen ferner, daß die Keime der Chromatik den fruchtbarsten Boden fanden im Madrigal, das durch seine poetisch-musikalische Ungebundenheit, sowie durch die in ihm faktisch zum Prinzip erhobene Ton- und Wortmalerei für die Befriedigung antidiatonischer Gelüste wie geschaffen war. So wurde das Madrigal zum Tummelplatz des Kampfes »Hie Diatonik, hie Chromatik!«, eines Kampfes, der schon in den ersten Dezennien zu toben anhub, das heißt, früher, als man bisher angenommen, und der in successiver Steigerung das ganze Jahrhundert mit seinem Lärmen erfüllte.

Die Antwort auf die Frage: »Wann und wo taucht im Madrigal das erste Chroma auf?« ließ sich dahin formulieren: Sogleich mit der Einführung und Bebauung dieser Kunstform 1533, fast gleichzeitig bei Willaert, Verdelot, Festa, Arcadelt in der Gestalt mittelbarer Chromatik. 1539 begegnet uns unmittelbares Chroma (*as*) bei Festa, dann bei Messer Claudio und Arcadelt; diese drei Madrigalisten sind demnach die ersten Chromatiker. In seiner Eigenschaft als Frühmadrigalist und Begründer der venetianischen Schule hat Willaert, dessen Interesse an der »nuova musica« er-

[1] W. Bäumker, Über den Kontrapunkt. Monatshefte f. M., 1878. X. S. 64/65.

wiesen ist, große Bedeutung für deren fernere Gestaltung: Venedig wurde der Ausgangspunkt der freieren Kunstanschauung, und die einflußreichsten Chromatiker der Nachzeit sind Willaert's Schüler gewesen. Die Römer verhalten sich im allgemeinen konservativ, nur Festa (der Vorläufer Palestrina's) nimmt einigen Anteil an der chromatischen Bewegung; vielleicht ist er für die römische Schule das gewesen, was Willaert für die venetianische. Die übrigen Meister dieser ersten Periode der chromatischen Bewegung kommen hier nur insoweit in Betracht, als sie mittelbares Chroma zur Anwendung bringen.

Die Erscheinung des Titelbeiwortes »cromatico« bildete den interessantesten und zugleich schwierigsten Punkt unseres Kapitels »die Chromatik in der Blütezeit des Madrigals«. Freilich ist das Ergebnis unserer Forschungen kein definitives; aber das Eine dürften unsere beiden Hypothesen klargestellt haben, daß zwischen dem »cromatico« der ersten Madrigalbücher und dem gleichzeitig erscheinenden »a note negre« ein Kausalnexus besteht, und daß somit die Bedeutung des ersteren Wortes sich im Laufe der Jahre geändert hat: das »cromatico« bei Rore, Ruffo, Martoretta, Aretino und das »nuovo modo« Vicentino's bezieht sich teils auf mittelbares Chroma, teils auf lebhaftere Bewegung (»a note negre« proportio subdupla C); den eigentlichen Sinn trifft das Wort erst bei Orso, Tudino, Fiesco, Agostini, Rocco Rodio und natürlich dem späteren Vicentino; es ist identisch mit der »nouvelle manière« Lasso's. — Des Weiteren galt es, den Irrtum des Burney und Winterfeld zu berichtigen, daß Rore und Lasso die ersten Chromatiker seien. Sie beanspruchen wohl in der Erstanwendung einiger Töne (»*des*« und »*ais*«), nicht aber der Chromatik überhaupt, das Vorrecht der Primordialität.

In der Epoche 1540—1570 findet die Chromatik unter den Tonkünstlern allgemeinere Aufnahme, die »neue Art« verpflanzt sich von Venedig aus nach den übrigen Städten Italiens, selbst nach Rom, dem eigentlichen Sitz der alten Lehre, und auch Palestrina vermag sich ihrem Einfluß nicht zu entziehen; nach Deutschland dringt sie zunächst durch Lasso, der auf seinen Reisen in Italien zweifellos mit der »neuen Manier« in nächste Berührung gekommen ist.

In Vicentino's Enharmonik endlich haben wir das ernstliche, aber hoffnungslose Bestreben, die griechische Enharmonik praktisch zu verwerten. Sie hat nichts destoweniger Licht gebracht in die Dämmerung der »fingierten Musik«; sie hat gezeigt, daß ein Fortschritt unmöglich war ohne gründliche Reform der Intervall-Bestimmungen, d. h. ohne die gleichschwebende Temperatur.

Die chromatische Bewegung gipfelt in Caimo, Rodio, Luca Marenzio und Gesualdo Principe da Venosa; sie findet in den beiden letzteren ihre genialsten Vertreter, deren Kunstanschauung scharf in der Mitte zwischen Alt und Neu steht. Für ihre Zeit sind sie, was die Romantiker des 19. Jahrhunderts für die unserige; sie bringen den Subjektivismus im Madrigal zum vollen Durchbruch; freieste Formgebung, zügellose Phantasie und bewußte Bereicherung der Kunstmittel sind ihre Erkennungszeichen. Marenzio und Gesualdo sind darum »die Romantiker des 16. Jahrhunderts«.

Folgende Tabelle mag die Entwicklung und Steigerung der chromatischen Bewegung gleichsam graphisch veranschaulichen:

as	Festa (1539)[1], Messer Claudio, Arcadelt (1540), Rore (1548), Martoretta, Giov. Nasco (1554), Lasso, P. Taglia, Palestrina, Fr. Manara (1555), Willaert (1559), Correggio, Hett. Vidue (1566), Agostini (1570), Vicentino (1572), Marenzio (1581), Caimo (1585).
dis	Giulio Fiesco, Tudino (1554), Rore, Lasso, Palestrina, Manara, P. Taglia (1555), Ruffo (1556), Florio, Hett. Vidue (1566), Orso (1567), Agostini (1570), Vicentino (1572), Romano (1577), Caimo (1585), Rodio (1587), Gesualdo (1616).
des	Vicentino (1555), Rore, Hett. Vidue (1566), Vicentino (1572), Marenzio (1581), Caimo (1585).
ais	Rore, Lasso (1555), Orso (1567), Agostini (1570), Vicentino (1572), Caimo (1585).
his	Orso (1567).
eis	Orso (1567), Gesualdo (1616).
ces	Vicentino (1572).
ges	Caimo (1585).
fes mit den genannten und allen möglichen alterierten Tönen:	Vicentino (1555 »L'antica musica«, esempii).

Die Begleit- und Folge-Erscheinungen der chromatischen Bewegung betraf unser Schlußwort über die Wechselwirkung zwischen Vokal- und Instrumentalchromatik, das Hervortreten des Harmonischen (Dur und Moll) im protestantischen Gemeindegesang und deutschen Lied, in der französischen Lautenmusik und in der englischen Klavier- und Orgelmusik.

[1] Die Jahreszahlen beziehen sich auf die Erstausgabe des Werkes, in dem sich der alterierte Ton bei den betreffenden Meistern zum ersten Mal findet.

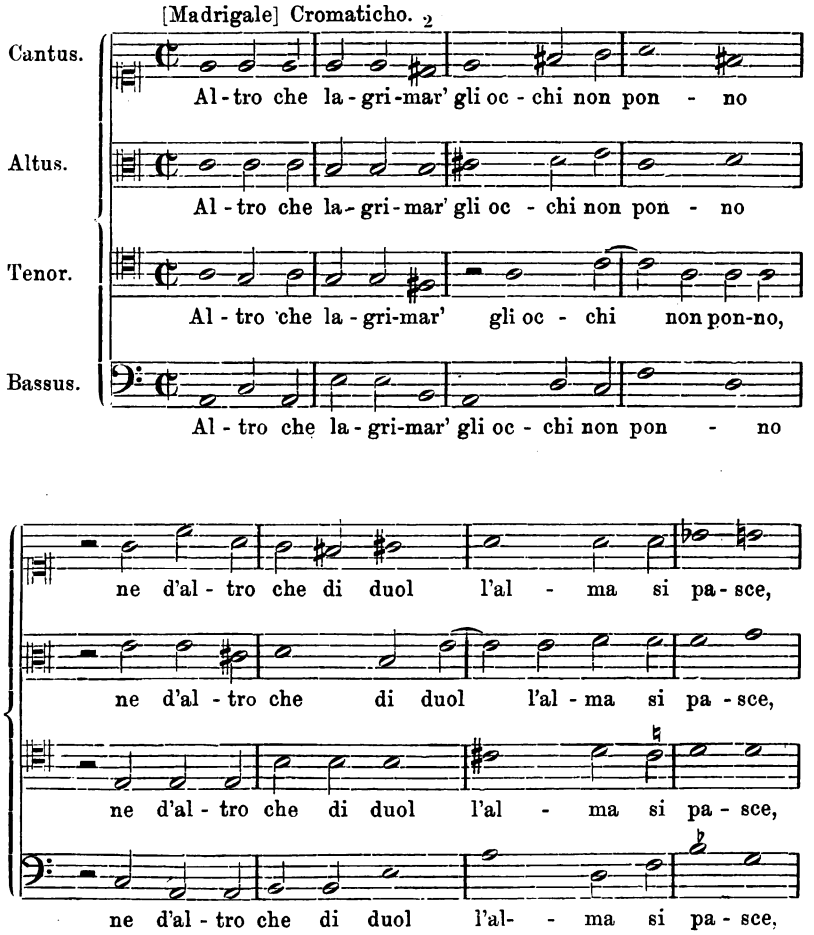
Aus dem Resumé tritt uns noch einmal klar vor Augen, daß die chromatische Bewegung des 16. Jahrhunderts einer Notwendigkeit entsprang. Das Empfinden für Harmonie mußte allgemach rege werden, die Keime der Tonalität mußten aufgehen. Der Boden war überreif und die Zeitumstände konnten nicht günstiger zusammentreffen. Freilich, welch ein Kampf wurde herauf beschworen! Parteien entstehen, die Flamme des Zwiespaltes lodert hüben und drüben und erfaßt in gleicher Heftigkeit die Theorie wie die Praxis. Aber hat nicht jede Periode der Gährung ihre Geister, die bei aller Tüchtigkeit und Begabung dem Fortschritte entweder abhold sind, da sie ihn eben nicht zu erkennen, nicht zu erfassen vermögen, oder allzu gewogen, so daß sie blind auf alles Neue schwören und die »Rückständigkeit« der Besonnenen nicht begreifen können? Es ist dieses Wechselspiel, dieses Befehden polarer Kräfte ein Naturgesetz: Widerstand fordert Gegendruck, fordert die Anspannung der höchsten und innersten Mächte heraus, und indem die Gegner so zur vollsten Kraftentwicklung genötigt werden, zeigt sich der wahre Wert eines jeden. Freilich muß von zwei Streitern unter natürlichen Umständen immer einer unterliegen, indes solche Niederlagen bedeuten in der Kunstgeschichte nie Verlust, denn sie haben stets neue Verhältnisse im Gefolge. Das zeigt sich auch hier. Wie ein Sturmwind durchbraust die Reformation den musikalischen Kunsthimmel des 16. Jahrhunderts und reinigt ihn von dem vielen Ballast, den der schaffende Musiker in Mensur und Kontrapunkt mitzuschleppen gezwungen war. Der alte, mächtige, augenscheinlich auf Äonen berechnete Bau der Töne, der durch die Jahrhunderte geheiligten Theorie stürzt dröhnend zusammen, aber aus den Trümmern erblüht eine neue Welt

Anhang.

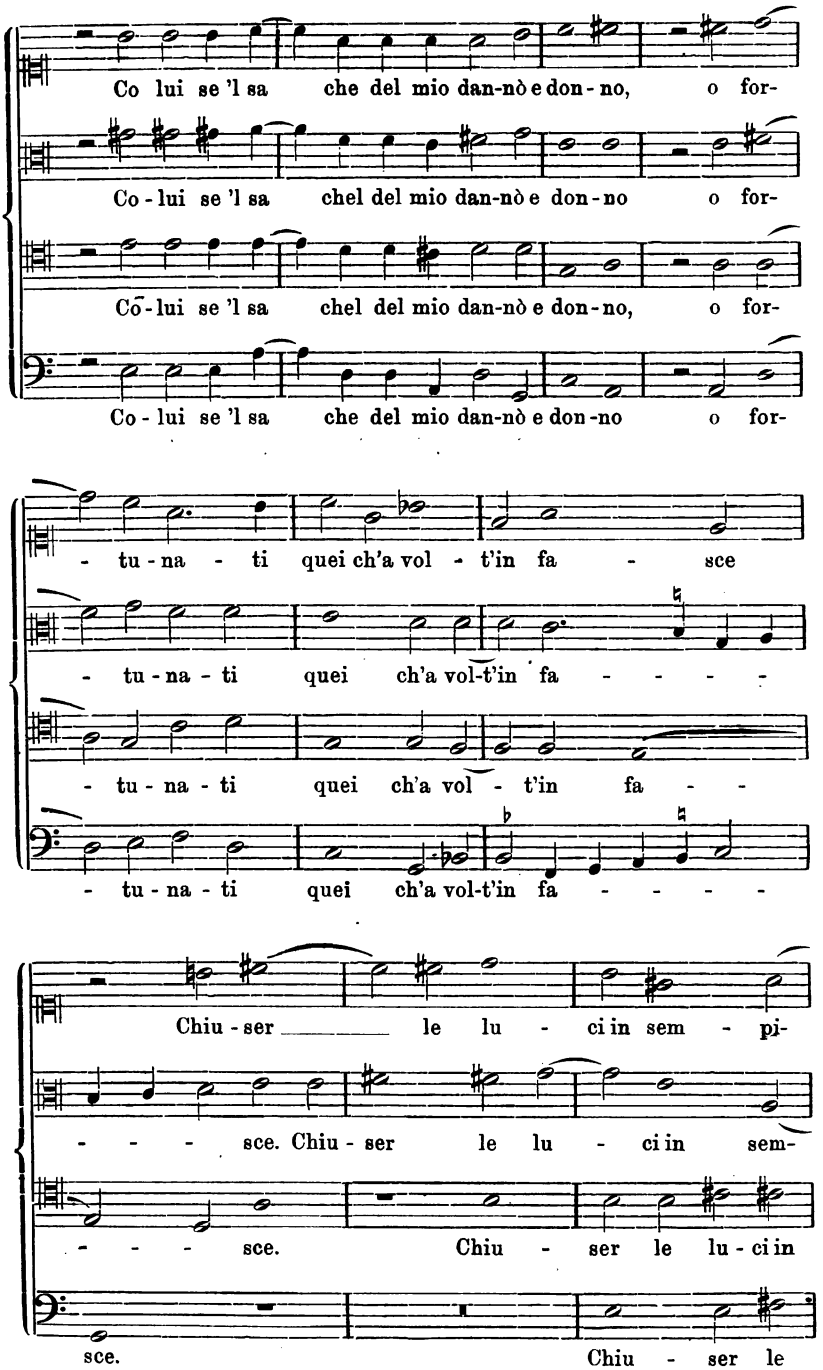
I.

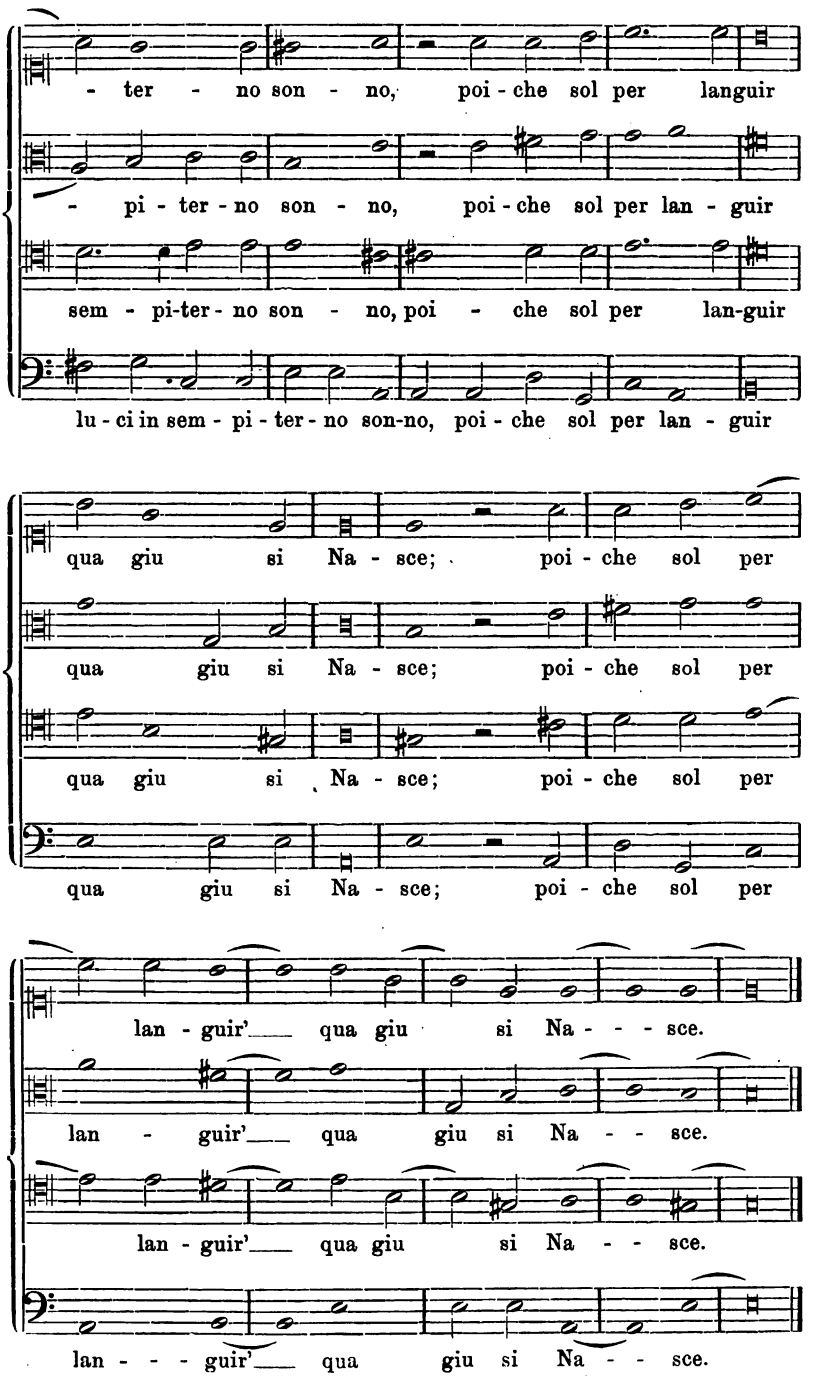
Cesare Tudino d'Atri, Li Madrigali a note bianche et negre cromaticho, a 4 voci., Ven., Scot., 1554[1].

[Madrigale] Cromaticho. [2]



[1] Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.
[2] Die Accidenzzeichen gelten nur für die zugehörige Note.

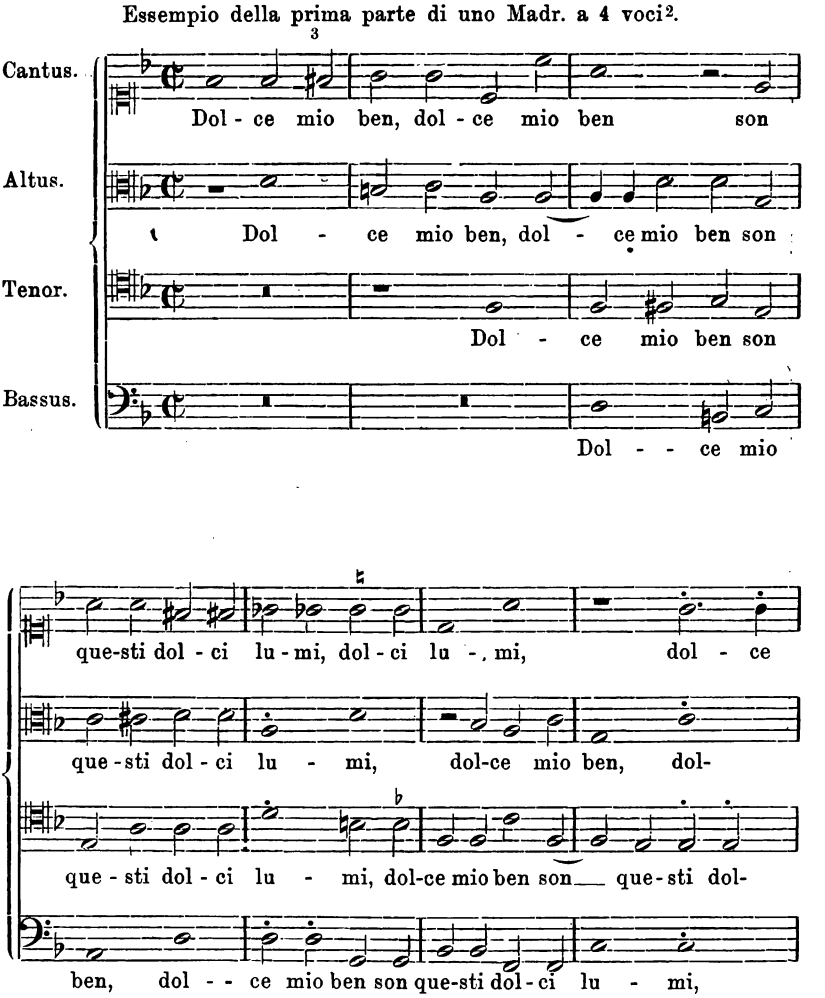

Co lui se 'l sa che del mio dan-nò e don-no, o for-
Co-lui se 'l sa chel del mio dan-nò e don-no o for-
Co-lui se 'l sa chel del mio dan-nò e don-no, o for-
Co-lui se 'l sa che del mio dan-nò e don-no o for-
-tu-na-ti quei ch'a vol-t'in fa-sce
-tu-na-ti quei ch'a vol-t'in fa-
-tu-na-ti quei ch'a vol-t'in fa-
-tu-na-ti quei ch'a vol-t'in fa-
Chiu-ser le lu-ci in sem-pi-
-sce. Chiu-ser le lu-ci in sem-
-sce. Chiu-ser le lu-ci in
sce. Chiu-ser le


- ter - no son - no, poi - che sol per languir
- pi - ter - no son - no, poi - che sol per lan - guir
sem - pi-ter - no son - no, poi - che sol per lan-guir
lu - ci in sem - pi - ter - no son-no, poi - che sol per lan - guir
qua giu si Na - sce; poi - che sol per
qua giu si Na - sce; poi - che sol per
qua giu si Na - sce; poi - che sol per
qua giu si Na - sce; poi - che sol per
lan - guir'___ qua giu si Na - - - sce.
lan - guir'___ qua giu si Na - - sce.
lan - guir'___ qua giu si Na - - sce.
lan - - - guir'___ qua giu si Na - - sce.

II.

N. Vicentino, L'antica musica ridotta alla mod. prattica, Roma, A. Barre, 1555, III° libro, cap. 52, fol. 67[1].

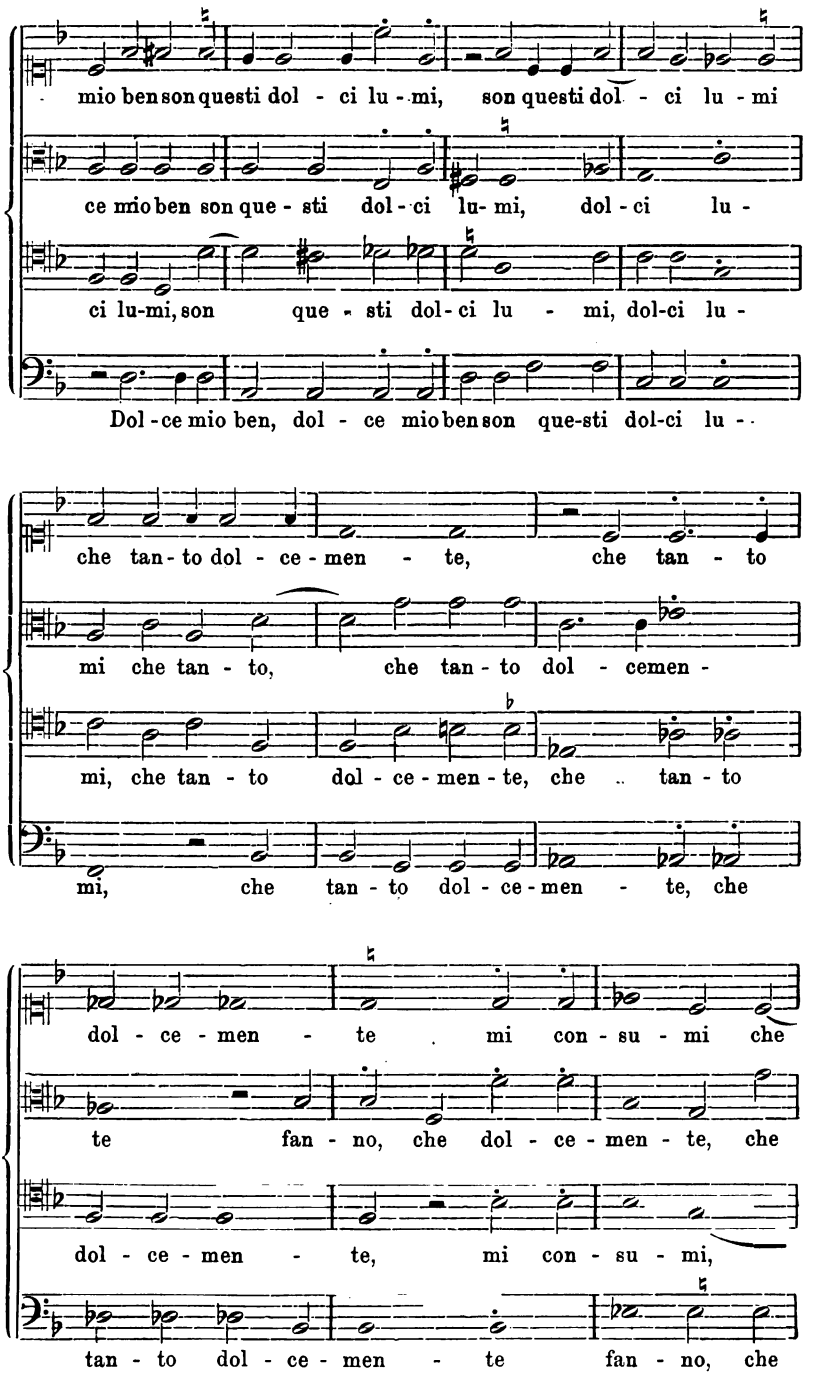
Essempio della prima parte di uno Madr. a 4 voci[2].

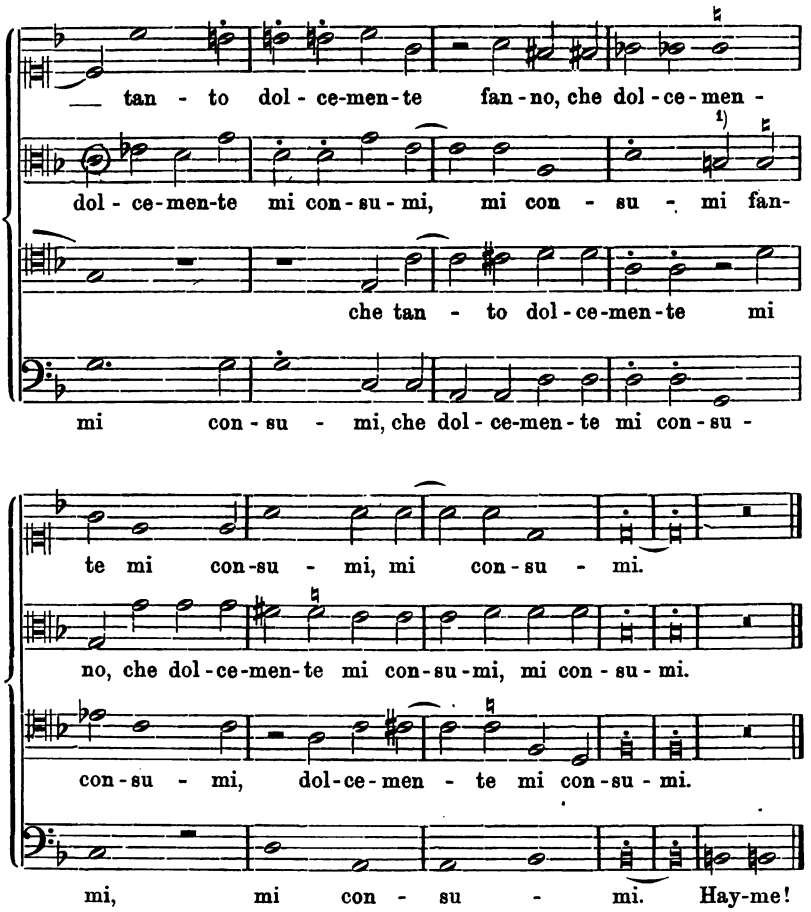


[1] K. Hof-Bibliothek, München.

[2] Vicentino bemerkt dazu: che si può cantare a cinque modi, cioè, Diatonico et poi Cromatico: et poi Cromatico et Enarmonico; et poi Diatonico, et Cromatico; et poi Diatonico, et Cromatico, et Enarmonico (d. h. man kann es ausführen mit teilweiser oder vollkommener Beachtung der Accidentalen ♮ ♭ ♯ · und ohne dieselben).

[3] Die Accidentalzeichen gelten nur für die zugehörige Note.


mio ben son questi dol - ci lu - mi, son questi dol - ci lu - mi
ce mio ben son que - sti dol - ci lu - mi, dol - ci lu -
ci lu-mi, son que - sti dol - ci lu - mi, dol-ci lu -
Dol - ce mio ben, dol - ce mio ben son que-sti dol-ci lu -
che tan - to dol - ce - men - te, che tan - to
mi che tan - to, che tan - to dol - cemen -
mi, che tan - to dol - ce - men - te, che tan - to
mi, che tan - to dol - ce - men - te, che
dol - ce - men - te mi con - su - mi che
te fan - no, che dol - ce - men - te, che
dol - ce - men - te, mi con - su - mi,
tan - to dol - ce - men - te fan - no, che



[1] Im Original steht irrtümlich Semibrevis statt Minima.

Register.

Aron, Pietro 28, 31, 51 ff.
Accidentien 6, 8, 81 ff., 84 ff., 104.
Ad libitum-Zeichen 38, 104.
Äolische Tonart 6, 15.
Agostini, Lodovico 47, 82, 126 ff.
——, Paolo 141.
Ais 67, 72 f., 86 f.
A la misura breve 51 ff.
Allegri 141, 144.
Alma nemes quae 69, 71 ff.
Al nuovo modo 49 f., 99, 101.
Alteration, chrom. 20.
Ambros, Wilh. 7 ff., 11, 15, 21 ff, 32, 35, 43, 52 f., 58, 61, 99, 101, 105 f. 123, 138 f.
A note negre (nere) 51 ff.
——, bianche 51 ff.
Antichromatiker 73.
Arcadelt 27, 42.
Archicembalo 106, 119 f.
Arciorgano 108, 120.
Aretino, Paolo 27, 45, 77 ff.
Arezzo, Guido von 21.
Artusi, L' 8, 14, 29, 33, 55, 94, 108.
As (Entstehung und Verbot) 13 f.
—— (Anwendung) 30 ff., 36, 49 ff, 63 ff., 68, 72, 76, 87, 97, 126.
Auflösungszeichen 6, 81 ff., 85 f.

B (quadrum und rotundum) 6.
Baini, Abbé 105, 107.
Ballabene, Gregorio 142.
Banchieri, Adriano 48, 123, 142.
Barré, Leonardo 27, 98.
Beldemandis, Prosdocimus 8.
Bellermann, Heinr. 8.
Benelli-Bottrigari 55, 108.
Benevoli, Orazio 142.
Benndorf, Kurt 28.
Berchem 27, 43.
Bie, Oskar 123.
Biffetto 27, 98.
Billicanus, Theobald 70.
Bird, William 123.
Bobisation 140.
Bocedisation 140.
Bodeo, Jhan 27.
Bottrigari 55, 108.
Brambach, Wilh. 5.
Bruckbräu, Fr. W. 88.
Bull, John 123.
Burney, John 28, 41, 60, 66, 69, 71, 106 f., 109, 138.
Buus, J. 27.

Cäsur poët.-musik. 38.
Caimo, Giuseppe 128 ff.
Calami sonum ferentes 66 ff.
Calegari, Frz. Ant. 120.
Cantata enarmonica 142 f.
Cantus transformatus (transpositus) 11.
Caputi, Manilio 48, 84.
Celtes, Conrad 70.
Cembalo omnisono 121.
Choralmelodien (Marot-Beza) 145.
Chroma bianca 53, 77.
Chromatik 5 ff,, 16 ff., 58 f., 110, 122, 145.
Chromatische Zwischentöne 8.
Chrysander, Friedr. 13.
Claudio Veggio 27, 42.
Coclicus, Adr., Petit 54.
Colonna, Fabio 121.
Colorierung (March. von Padua) 21.
Conforti, Batt. 98.
Contino, Giovanni 24, 27, 98.
Cori spezzati 141.

Correggio, Claudio di 98.
Corteccia, Fr. 27, 98.
Crescendo 84 f.
Cromatici (Madrigali 45 f.
Cromatico 49 ff., 55 f.

Dancherts, Ghiselino 107.
Decrescendo (Orso) 84 f.
Dedikationen 44, 84 ff.
Des (angewendet) 63 ff., 86, 97.
Diatonische Hilfstöne 8, 13.
Diësis-Punkt (bei Vicentino) 114 ff.
Dilettantismus 118.
Dis (Entstehung und Verbot) 14 ff.
—— (Anwendung) 63 ff., 72 ff., 76 f., 80, 87, 95 f., 97.
Dissonanz 24, 43 (bei M. Jhan), 57 (bei Rore), 133, 144.
Domenico da Nola 27.
Dommer, A. von 71, 106.
Donato, Bald. 27, 98.
Doni, A. 27.
——, Giamb. 107.
Dorati, N. 27.
Dorische Tonart 6.
Drama, musikal. 142 f.
Dreiklang, übermäßiger 35, 40, 75.
Ducis, Bened. 70.
Duo, Willaerts 28 ff.
Dur-Quarte 17 f.
Dynamik 83 ff., 93, 142.

E ben raggion (Caimo) 129.
Eis (angewendet) 93.
Eitner, Rob. 26, 57 f, 61, 65, 101.
Enarmonica (Cantata) 141 f.
Enharmonik 74, 102, 109 ff., 113 ff., 142.
Erstanwendung der Chromatik 59 f.
Escobedo, Bart. 107.
Es-la-fa (*fa* fictum), seine Entstehung 9 f.

Fa fictum (*Es la fa*) 9 f.
Farnaby, Gilles 123.
Ferrabosco 27, 98.
Festa, Costanzo 27, 39 f., 42.
——, Sebast. 27.
Fétis 22, 53, 61, 65, 77, 105, 107, 108, 116, 136.
Fiesco, Giulio 23, 46, 94 ff.
Finck, Herm. 8.
Fingierte Töne 7.
Fleischer, Oskar 121 f.
Florio, Giorn. 97.
Fogliano, Lodov. 28.
Forkel 108.
Frescobaldi. Gir. 122.
Froberger 122.
Frottole 3 ff. 24 f.

Gabrieli, Andrea 98. 145.
——, Giov. 145.
Gafurius 8, 28, 70.
Gardano 52.
Gasparini, Franc. 142 f.
Gaultier, Denis 122.
Genere cromatico und mus. ficta 7 ff.
Genesis der Chrom. 5 ff.
Gero, Ihan 27, 38, 39.
Ges 86.
Gesualdo da Venosa 13, 133 f., 137 ff., 142.
Geyn, Matth. van den 122.
Ghibeli, Heliseo 47, 98.
Gibbons, Orl. 123.
Glarean 70.
Gomberth, Nic. 27, 98.
Guami, Gios. 98.

Halbtonschritt 15, 20, 22, 24.
Harmonik 59 ff., 69, 72 ff., 75, 80, 88. 93 f., 96, 116, 122 f., 131, 133, 145.
Hassler, H. Leo 145.
Hexachord (Transpositionen) 10 f.
Hilfstöne 8, 13.
Hirschfeld, Rob. 7 f., 13.
His 93.
Hofheimer, Paul 70.
Hyppolito II. da Este 106.

Jachet 42.
Jakobsthal, Gust. 5 f.
Jankó-Klaviatur 119.
Ihan, M. 27, 37 f., 43, 104.
Imola Balth. d' 27.
Instrumental-Chromatik 121.
Instrumental-Musik 12 f., 121 f.
Intervallteilung (bei Vicentino) 114.
Ionisch 6.
Josquin (Dissonanz) 114.
Ivo 27.

Kadenzbildungen (Vicentino) 102.
Keime der Chromatik 2, 5.
Kerl, Joh. Kaspar 53.
Kirchentöne 5 f.
Kircher, Athan. 120 f.
Klassificierung der Chromatik 16 ff.
Klaviatur, chrom. 119.
Klaviermusik 123, 146.

L'antica musica 111 f.
Lasso 23, 26, 53, 60, 69, 70 ff., 107.
Lautenmusik 122, 146.
Leitton 6, 15.
Leopardi, Giac. 37, 88, 94.
Ligaturen, chrom. und enharm. 117.
Lossius, Lucas 70.
Lupacchino 27, 98.
Lusitano, Vinc. 107.
Lydische Tonart 5 f.

Madrigal 3 ff., 26 ff.
Madrigale diatonico 94.
Madrigali a notte negre, bianche, a la mis. breve 47 ff.
Madrigali cromatici 45 ff., 49 ff., 61, 75, 77, 78, 86 f., 94, 126.
Manara 27, 96.
Marcello, Benedetto 56.
Marchettus von Padua 6, 20, 21 f.
Marenzio, Luca 53, 133 f.
Martini, P. 108.
Martoretta 27, 46, 78 ff.
Mattheson 56.
Mazzocchi 48, 85 f., 142.
Melio 48, 84.
Metathesis 100.
Mi-fa-Regel 9 ff.
Mi fictum 10.
Milanuzi 48, 84.
Missa nigra (Kerl), a notte negre 53.
Mixolydische Tonart 6.
Modi trasposti 11 f.
Moll-Quarte 17 f.
Monte, Philippo di 53.
Monteverdi, Cl. 25, 29, 144.
Moro lasso (Venosa) 138.
Musica ficta 5, 7 f., 12 f.
Musiktheorie und Chromatik 28.
Mutation 9.

Naich. H. 27.
Nasco, Giov. 27, 97 f.
Naturmalerei 3.
Nenna, Pomponio 144.
Nigetti, Franc. 121.
Normalhilfstöne 8, 13.

Odenkompositionen 70.
Odo von Clugny 6.
Orgelmusik 122.
Orso, Francesco 46, 83 ff.
Orto, de (du Jardin) 35.
O voi che sospirate (Marenzio) 135.

Paesler, Carl 121 f.
Palatio 27.
Palestrina 74 f.
Parabosco 27, 39, 98, 100.
Paumann 122.
Perissone, Cambio 27, 98, 100 f.
Petrarca 37, 88, 94, 95, 96.
Philipps, Peter 122.
Phrygische Tonart, 6, 15.
Polychorie 141.
Polyphonie 2.
Portinaro 27, 98.
Praetorius 12, 54, 121.
Proportio dupla und subdupla 52 f., 75, 80.
Proportio hemiola 53.

Quarte, ion., dorische, äolische 17.
——, übermäßige 41.
——, verminderte 146.
Quartengattungen 17.

Radecke, Ernst 122.
Ramis. Barth. 28.
Reggio, Hoste da 98.
Renaissance, 2.
Reulx 27.
Riemann, Hugo 5 f., 8, 12, 21.
Rodio, Rocco 47.
Romano, Aless. 29, 46, 82, 123 ff.
Romantiker, die Vorläufer der 123 ff.
Rore 8, 27, 38, 45, 57 ff., 61, 66, 71.
Roselli 27.
Ruffo, Vincenzo 27, 45, 48, 75 ff.

Sabbatini, Galeazzo 121.
Salinas 55.
Salzilli 48, 85.

Sambuca lyncea 121.
Sandberger, Adolf 26, 60, 69, 72 ff., 74, 100, 107.
Schlick, Arn. 120.
Schönig, Val. 83.
Schwartz, Rud. 5, 18, 25.
Scotto, Girol. 27, 39, 47, 52.
Seiffert, Max 121 f.
Sekundschritt, chromat. 24.
Senfl, Ludwig 70.
Signa chromatica (Praetorius) 81.
Solmisation 9, 140.
Spataro, Giov. 28, 31, 108.
Striggio, Aless, 98.
Sweelinck 122.

Taglia, Pietro 19, 82, 95 f.
Taktpunkte (bei Giov. Nasco) 97.
Tallis, Thomas 123.
Tanaka, Shohé 106, 114, 136.
Tastenteilung (bei d. Schlaginstrum.) 15.
Tavola (Orso) 86.
Temperatur 7, 34, 118.
Textmalerei 25 f., 73, 76 f.
Theoretiker 28.
Tinctoris 8.
Tonalität 58 (Rore).
Tonalitäts-Ideen (Solmisation) 10.
Tonarts-Ideen (Transposition) 12.
Tonmalerei (besonders hervortretend) 40, 64, 68, 71, 88 ff., 95 ff., 129, 132, 136 ff.
Torri, L. 48, 76 f.
Transposition und musica ficta 7, 11 f.
Tritonius, Petrus 70.
Tritonus 115.
Tropea 48.
Tucher, Freihr. v. 7, 11, 19, 20, 70.
Tudino 46, 48, 54, 79 ff.
Typographische Eigentümlichkeit (Versetzungszeichen) 81 ff.

Vecoli, Pietro 82.
Verdelot 25, 27, 38, 104.
Vicentino, Nic. 12, 27, 29, 31, 46, 49, 82, 94, 99 ff., 107 f., 112 f.
Vidue, Hett. 97.
Viola, Alfonso della 27, 43.
——, Franc. 27.
Vitry, Philipp de 12.
Vogel, Emil 29, 79, 99.
Vorreden 44, 84 ff.
Vorzeichnungen 11.

Wagner, Peter 3, 4, 26, 74.
Warnungszeichen 19, 31.
Wasielewski, W. J. von 122.
Willaert 12, 27, 28 ff., 35 ff., 99 ff.
Winterfeld, C. v. 12, 16, 32 f., 58, 92, 94, 99, 106 f.
Wolf, Johannes 108.
Wortmalerei 25 f., 73, 76 ff.

Zacconi, Lodov. 57.
Zarlino, Giuseppe 11 f., 13, 28, 55, 106 ff., 120.
Zwölfteilung der Oktave (Willaert) 33.

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 044 223 91